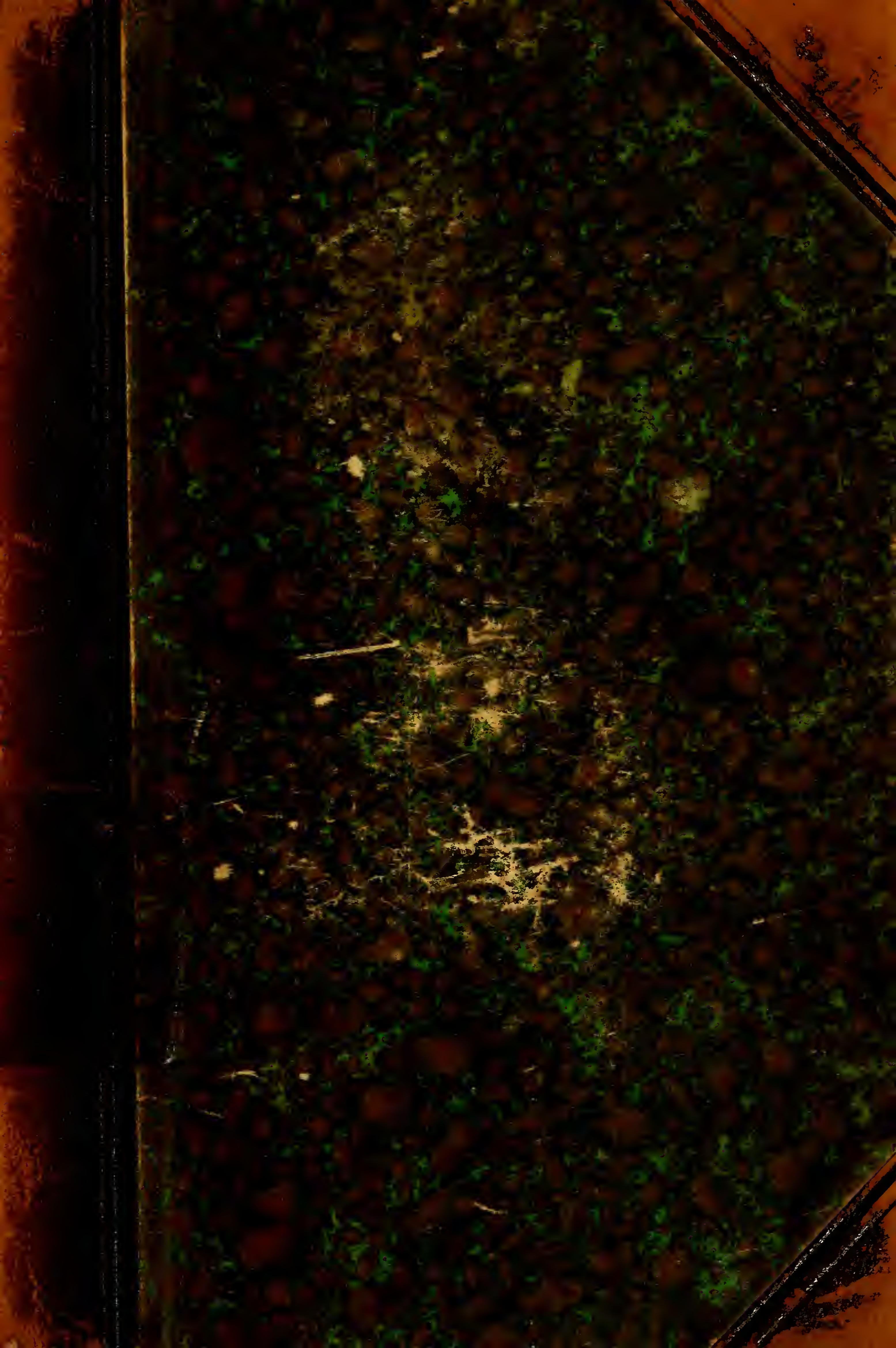




UCHHANDLUNG & ANTIQUARIAT
RUDOLF HEGER
Wollzeile 2 WIEN I. Wollzeile 2



SIGILLVM · COLLEGII · WELLESLEIANI
NON · MINISTRARI
SED · MINISTRARE
Inci pit
Vita Nova
1875

Fünf Jahre Musik

[1891—1895].

(Der „Modernen Oper“ VII. Teil.)

Kritiken

von

Eduard Hanslick.

Dritte Auflage.



Berlin.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

1896.

Herrn Dr. Victor von Miller-Aichholz

und

Frau Olga von Miller

zu freundlichem Andenken

Ed. H.

Gmunden, 11. September 1895.

Inhalt.

Opern.



Die Liebenden von Teruel.

Oper in vier Akten und einem Vorspiel von Tomas Breton.

(1891.)

Wenn es der Hofopern-Direktion darum zu thun war, uns mit einer Seltenheit zu überraschen, dann konnte sie gewiß nichts Passenderes wählen, als eine spanische Oper. Kaum hat ein zweites Kulturvolk in der Geschichte der Musik so wenige Posten errungen, so geringe Spuren hinterlassen, wie das spanische. Es besaß im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert einige angesehene Kirchen-Komponisten und Theoretiker, wie Christofano Morales und Ludovico da Vittoria; dann fehlt bis auf unsere Tage jeder Name von Bedeutung. Während im siebzehnten Jahrhundert die spanische Dichtung in Cervantes, Lope de Vega, Calderon ihren weithin strahlenden Gipfel erreicht hatte und gleichzeitig die Ribera, Velasquez, Murillo den Ruhm spanischer Malerkunst verbreiteten, blieb die Musik mit Unfruchtbarkeit geschlagen. Auch unser Jahrhundert der musikalischen Influenza hat in Spanien nicht einen namhaften Tondichter hervorgebracht, man wollte denn Melchior Gomis dafür nehmen, der, ein geborener Spanier, unverfälscht französische

Musik für die Pariser Opéra Comique schrieb. In der That, das kalte Rußland, das melancholische Norwegen, selbst das steife England sind musikalisch weit fruchtbarer als Spanien, dieses gelobte Land der Romantik, der süßen Serenaden, der berauschenden Tänze. Der Musikhistoriker Gevaert, einer der besten Kenner und Liebhaber des heutigen Spanien, nennt nur zwei Gattungen Musik dort eigentlich heimisch: Kirchenmusik und Volksmusik. Erstere, jetzt völlig verflacht, entbehrt jeder künstlerischen Bedeutung; letztere übt einen befruchtenden Einfluß höchstens auf die kleinen nationalen Singspiele (Zarzuelas), ohne zu den höheren Sphären der Kunst emporzubringen. Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz. Madrid und Barcelona bilden immer noch die treuesten Asyle italienischer Operngesellschaften. Zwar sorgt die spanische Regierung väterlich für die Hebung der nationalen Musik; das Konservatorium in Madrid erzieht tüchtige Sänger und Instrumentalisten, Kompositionen einheimischer Tonkünstler werden grundsätzlich gefördert und bevorzugt. Auch der Komponist der neuen Oper, Herr Tomas Breton, genießt als Konzertmeister der Königin-Regentin den besonderen Schutz des Hofes und der Regierung. Er ist seit Menschengedenken der erste spanische Opernkomponist, dessen Name und Musik über die Grenzen seines Vaterlandes dringen.

Das Textbuch ist nach einem in Spanien populären Drama gleichen Namens vom Komponisten selbst verfaßt. „Los amantes de Teruel“ war der erste große Erfolg des fruchtbaren Bühnendichters Hartzenbusch, der trotz seines fürchterlichen deutschen Namens ein geborener Spanier war und als Direktor der Nationalbibliothek 1880 in Madrid gestorben ist. Zwei Edelleute bewerben sich um die Hand

der schönen Isabel; der eine, Don Rodrigo, ist reich und vom Vater bevorzugt, der andere von Isabel geliebte, Marsilla, ist arm, oder wie Don Pedro sich gewählter ausdrückt: „Der Güter Stütze ward leider ihm versagt.“ Um ihm aber doch nicht alle Hoffnung abzuschneiden, fordert Isabels Vater den Marsilla auf, sofort gegen die Ungläubigen ins Feld zu ziehen und sich Reichtümer zu erwerben. Ist er nach fünf Jahren, genau auf Tag und Stunde, zurückgekehrt, so wird Isabel die Seine; bleibt er aus, so gehört sie dem Rodrigo. Beide Bewerber fügen sich mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit dieser Fristerstreckung. Schweren Herzens läßt Isabel den Geliebten ziehen: „So sehr ist Dich zu sehen all mein Verlangen, — Daß, denk' ich an Dein Gehen — Mich zwingt das Bangen.“ Damit schließt das sehr umständliche „Vorspiel“. Der erste Akt spielt im Palast des Emirs von Valencia. Marsilla war in dessen Gefangenschaft geraten, wird aber jetzt freigelassen, weil er dem Emir das Leben gerettet hat. Die Sultanin Zulima, ein beängstigend verliebter Drache, verfolgt den Marsilla mit Liebesanträgen, welche der treue Geliebte Isabels entschieden zurückweist. Ein Aufpasser denunziert sie dem Emir, und dieser verurteilt sie unverweilt zu ewigem Kerker. Allein Zulima hat früher dem Marsilla das Leben gerettet und wird auf dessen Fürbitte begnadigt. (Es ist merkwürdig, wie viel Leute immer in solchen Operntexten einander das Leben gerettet haben und was alles damit motiviert wird!) Der Emir verkündet: „Frei denn ist sie! Doch verbannt aus meinem Lande — Und wiederkehren soll zu keiner Frist sie!“ Aber die Eifersucht frißt sie, und schnurstracks eilt sie dem nach Teruel ziehenden Marsilla voraus, um ihn zu verderben. Als Kreuzritter verkleidet, dringt Zulima zu der trauernden

Isabel und erzählt ihr, daß Marsilla treulos geworden und als Geliebter der Sultanin hingerichtet worden sei. Isabel glaubt das Märchen und entschließt sich dem Vater zu Liebe zur Vermählung mit Don Rodrigo. Zulima aber entflieht mit den nicht ganz deutlichen Worten: „Kein Leid soll ihr ersparen, bis ganz ihr freudeleer!" Marsilla ist zur festgesetzen Frist in Teruel eingetroffen, wird aber unweit des Schlosses von Zulimas Leuten überfallen und an einen Baum festgebunden. Zulima selbst meldet im Triumph befriedigter Rache dem Gefesselten die soeben vollzogene Vermählung Isabels mit Don Rodrigo. Im dritten Akte sehen wir Marsilla, den seine Freunde losgebunden haben, verstört in Isabels Gemach eindringen. Er hat ihren Gemahl getötet und fleht nun um ihre Liebe. Sie weist ihn zurück. „Schon seh' ich den Glanz des Himmels, beschlossen ist mein Erdenweg!" ruft der Verschmähte und geht ab. Der vierte und letzte Akt bringt nichts weiter, als ein sehr ausführliches pomphaftes Begräbnis. Marsillas Leiche wird in offenem Sarge niedergestellt, Isabel stürzt sich wehklagend darüber und stirbt.

Als Bearbeitung eines in Spanien beliebten Dramas mochte auch der Bretonsche Operntext seinen Landsleuten willkommen sein. Uns erscheint er kindisch und abgeschmackt, eine altmodische konfuse Ritterkomödie, voll unwahrscheinlicher Situationen und schablonenhafter Figuren. Die deutsche Übersetzung von Dr. Adler gehört zu der unheilvollen Klasse der wortgetreuen, welche, das Original gleichsam mechanisch durchpausend, keine Rücksicht kennen für den musikalischen Accent und den Geist der deutschen Sprache. Aus den oben citierten Versen dürfte dem Leser das Berggrünliche Kolorit dieser Verdeutschung ohneweiteres eingeleuchtet haben.

Eine „spanische Oper“ kann man die „Liebenden von Teruel“ nur insofern nennen, als die Musik von einem Spanier und auf spanische Worte komponiert ist. Dem Stil nach gehört sie zu den italienischen. Das Vorbild Bretons ist Verdi, selbstverständlich der mit modernen deutschen und französischen Elementen vermischte Verdi. Es hat uns verwundert, daß Breton so wenig Vorteil zog aus dem Schatze spanischer National-Melodien. Sind ihm darin doch Nichtspanier, wie Weber in der „Preciosa“, C. Kreutzer im „Nachtlager“, Auber in der Balletmusik des ersten Aktes der „Stummen“, vor allem Bizet in „Carmen“ mit außerordentlichem Glück vorangegangen. Nur zweimal bringt Breton nationale Anklänge: in dem Liede „Meine Lieb' ist ohnegleichen“ (einer auch von Sarasate bearbeiteten Volksmelodie) — und flüchtig in dem Chor der Odalisken. So vermissen wir denn an dieser spanischen Oper gerade dasjenige, worauf wir am meisten begierig waren: den nationalen Charakter. Das ist sehr zu bedauern. Herr Breton hätte als der erste nach Deutschland gedrungene spanische Komponist wahrlich ein leichtes Spiel gehabt, sobald er nur — selbst bei mäßigem Talent — in seiner Oper den nationalen Charakter ausprägte und gleichsam das musikalische Sprachrohr seines Volkes wurde. So aber verblieb er in den italienischen Banden, die ihn von Kindheit auf umflochten. Damit wäre allerdings nicht sein Urteil gesprochen. Man kann auch italienisch sehr gute und allerwärts wirksame Opern schreiben — wohlgemerkt, mit neuen Ideen und neuen Formen in diesem Stil. Davon haben jedoch die „Liebenden von Teruel“ wenig aufzuweisen. Eine originell schöpferische Kraft spricht nicht aus dem Werke. Seine Melodien klingen zwar nicht unedel, aber ebenso wenig neu

oder musikalisch bedeutend. Eine gewisse Leere und italienische Gleichförmigkeit darin mag der Komponist selbst empfunden haben, denn er bemüht sich unausgesetzt, die Gesangspartien durch eine sehr wechselvolle Orchesterbegleitung zu heben. Leider thut er in diesem Punkte zu viel des Guten. Sein Orchester, in fortwährender Arbeit und Aufregung, gönnt uns selten einen Augenblick ruhigen Aufatmens. Bretons Instrumentierung ist teils zu massenhaft und lärmend, teils zu aufdringlich in ihrem künstelnden Detail. Nichts lästiger, als wenn jedes Motivchen einer Gesangsmelodie eine Imitation der Klarinette oder Oboë nach sich schleppt, oder nach je acht Takten die Geigen ein sentimentales Unisono einmischen, gleichsam um die Lücke zu verstopfen. Am aufdringlichsten erschienen uns die fortwährenden Zwischenbemerkungen der Oboë und des Fagotts. Und das rasende Harfengezirp und -Gezwitscher, womit die verkleidete Zulima sich bei Isabel einführt! Und die von Oboë und Klarinette endlos wiederholte Triolenfigur in Zulimas an den „Prinzen von Arkadien" anklingender Erzählung! Die neuesten italienischen Maëstri, und Breton mit ihnen, wagen es nicht, den Gesang heute so einfach zu begleiten, wie es Bellini, Donizetti und der junge Verdi gethan; sie künsteln nun nachträglich im Orchester herum und machen es lärmend anstatt reich, unruhig anstatt interessant. Eine unbedeutende Melodie wird nicht besser dadurch, daß man die Aufmerksamkeit des Hörers fortwährend von ihr ablenkt. Breton ist dürftig in der Hauptsache, verschwenderisch in den Nebendingen. Für einen modern geschulten jungen Opernkomponisten, der oben auf der Bühne nicht viel auszugeben hat, ist es freilich verlockend, im Orchester den Kavalier zu spielen. Die schmückenden

Orchesterfiguren in „Don Juan" oder „Fidelio" sind gleichzeitig mit der Melodie aufgesprossene Blumen; jene in den „Liebenden von Teruel" äußerlich wie auf einen Teppich aufgeheftet.

Herr Breton hat sich rasch in die Form und Ausdrucksweise der fünfaktigen großen Oper eingearbeitet und handhabt mit Geschick ihre äußeren Mittel. Er schreibt gut und wirksam für die Singstimmen, ein Vorzug der italienischen Schule. Seine Musik bewegt sich fast immer in dem brausenden Wogenschwall des „Dramatischen" und gefällt sich in der äußersten Spannung und Überspannung des leidenschaftlichen Ausdrucks. Trotzdem scheint mir Bretons Talent mehr im Umkreise des Lyrischen zu liegen. Einige Gesänge sanfteren Charakters heben sich vorteilhaft aus dem Ganzen heraus: vor allem das F-dur-Andante („Den Liebsten kannst Du fragen") in dem letzten Duett. Dieses Stück, das beste in der Oper, ist von bedeutender und schöner Wirkung in seinem ersten Teil; von dem „Agitato" der zweiten Hälfte an wird es ermüdend durch maßlose Häufung übertreibender Phrasen. Herr Breton hat Empfindung, Feuer und das redlichste Bemühen um den prägnanten Ausdruck jedes Wortes, jeder Situation. Leider fehlt es ihm an neuen und originellen Ideen, um seine richtige Empfindung auch musikalisch bedeutend und ergreifend zu gestalten. Er zerstückelt den Zusammenhang, häuft die Kontraste und grellen materiellen Effekte, so daß wir ganze Strecken hindurch nur Farben zu sehen glauben ohne Zeichnung. Nur selten und vorübergehend gerinnt ihm dieser Farbentumult zu abgerundeten klaren Bildern. Wir wollen aber auch in der Oper musikalisch erfüllt und gehoben werden, nicht bloß dramatisch durchschüttelt von dem Herzeleid singender Figuren,

die uns nicht sonderlich interessieren. Wie die meisten jungen Componisten, ist auch Breton unersättlich im Erguß seiner Empfindungen. Es giebt kaum eine Nummer in seiner Oper, die nicht bedeutende Kürzungen vertrüge und verlangte. Trotz der von Direktor Jahn vorgenommenen ausgiebigen Amputationen dauert die Oper immer noch länger als die Geduld des Hörers. Der Komponist ist sich dieses Uebelstandes wohl bewußt; er klagt mir selbst in einem Briefe über die zu große Länge seiner Oper. „Ich habe", schreibt Herr Breton, „Die Liebenden von Teruel" vor zehn Jahren komponiert, nach dem damals in Spanien herrschenden, von Meyerbeer beeinflußten Geschmack. Meine im nächsten Frühjahre in Barcelona zur Aufführung kommende neue Oper „Fra Garin" wird etwas mehr musikalisch und maßvoller in ihren Dimensionen sein." Nach dieser uns vom Komponisten eröffneten Aussicht konnte es nicht schaden, wenn man in Wien auf die neue Oper von Breton lieber gewartet hätte.

Bastien und Bastienne. Die Gärtnerin.*)

Von Mozart.

Ende gut, alles gut? Nein; das Ende, aber nicht alles, war gut in unserm Mozart-Cyklus. Man sah diesen „Festvorstellungen" mit gesteigerten Ansprüchen entgegen und fand doch in jeder von ihnen nur ein oder zwei ihrer Aufgabe vollkommen gewachsene Sänger; die übrigen kamen über eine gute Mittelmäßigkeit entweder im technischen oder im poetischen oder auch in jedem Sinne nicht hinaus. Am wenigsten konnten diese Aufführungen jenen Hörern genügen, welche frühere vortreffliche Besetzungen der Mozartschen Opern in treuem Gedächtnis bewahren. Seither ist der Stand der deutschen Opernbühne im allgemeinen so sehr herabgestimmt, daß das Publikum kaum mehr gewohnt ist, Forderungen mitzubringen, die das Materielle überschreiten, so daß es uns oft wie eine Ungerechtigkeit erscheint, einen Maßstab, der für das Ganze unbrauchbar geworden, an die Leistungen jedes einzelnen Künstlers anzulegen.

Zum Glück hatte die Direktion für den Schluß des Festcyklus zwei unseren Zeitgenossen völlig unbekannte Jugend-

---

*) Schluß des Mozart-Cyklus 1891.

opern Mozarts vorbereitet: „Bastien und Bastienne“, hierauf „Die Gärtnerin“. Diese Opern bieten, selbst abgesehen von ihrem starken historischen Interesse, warhaft liebenswürdige Musik. „Bastien und Bastienne“ ist eine Merkwürdigkeit schon als die Arbeit eines zwölfjährigen Knaben. Mozart schrieb das einaktige Singspiel in Wien (1768), wo es nicht öffentlich, aber in dem kunstsinnigen Hause des Dr. Meßmer von Dilettanten aufgeführt wurde. Die Handlung ist im Grunde dieselbe, wie in J. J. Rousseaus berühmtem Singspiel „Le devin du village“ (Der Dorfwahrsager), das für den Ausgangspunkt der französischen Opéra comique gelten kann. Dieses einfache Dorf-Idyll machte in Frankreich außerordentliches Glück und rief bald verschiedene Nachbildungen, sogenannte „Parodien“ hervor. Wenn zu bekannten Melodien ein anderer Text oder eine ähnliche Handlung unterlegt wurde, so nannte man das eine Parodie. Daß mit diesem Wort nicht wie heutzutage eine Verspottung des Originals beabsichtigt war, beweist unter anderm die Äußerung des alten Adam Hiller, es habe ihn Pergoleses Stabat mater „in der Parodie des Herrn Klopstock“ zu Thränen gerührt. „Parodie“ bedeutete hier einfach Klopstocks Uebersetzung des lateinischen Textes. „Bastien und Bastienne“ war eine solche von der berühmten Madame Favart verfaßte Parodie des „Devin du village“; sie wurde in Wien als deutsche Operette bearbeitet und von dem jungen Mozart in Musik gesetzt. Ein Bauernmädchen, Bastienne, betrübt sich über die Gleichgültigkeit und Untreue ihres Geliebten Bastien. Sie erholt sich Rats bei dem Schäfer Colas, der ihr empfiehlt, den Untreuen gleichfalls kalt und launenhaft zu behandeln. Das Mittel verfängt, und da Bastiens Liebe zu dem vernachlässigten Mädchen ohnehin

wieder erwacht ist, so preisen die beiden, glücklich vereint, die vermeintliche Zauberkunst des alten Schäfers. Zu dieser kleinen Dorfgeschichte, in welcher der gesprochene Dialog vorherrscht, hat Mozart 15 Musikstücke geschrieben. Sie sind, seiner Jugend und dem Zeitgeschmack entsprechend, sehr einfach, meist liedartig gehalten, aber von natürlicher Anmut und nicht ohne feinere charakteristische Wendungen.

Die dreiaktige italienische Opera buffa „La finta giardiniera“ ist für das Münchener Hoftheater geschrieben und daselbst im Januar 1775 zum ersten Male gegeben worden. Der damals neunzehnjährige Mozart war mit seinem Vater zur Einstudierung der Oper nach München gereist, wo nach deren glänzendem Erfolg Hof und Publikum ihn mit Beifall und Ehrungen überhäuften. Ein seltsamer Zufall machte den Erzbischof von Salzburg, der auf Besuch bei dem Kurfürsten von Bayern verweilte, zum Zeugen dieser Lobeserhebungen. „Er war dabei,“ wie Leopold Mozart berichtet, „so verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfneigen und Achsel-in-die-Höhe-ziehen antworten konnte.“ Der Salzburger Erzbischof Hieronymus v. Colloredo spielt bekanntlich im Leben Mozarts eine schlechte Rolle; gewiß ist, daß er das Genie seines jungen Konzertmeisters nicht erkannt, ihn hinter die Italiener zurückgesetzt und recht ungnädig behandelt hat. Mit Unrecht wird jedoch immer verschwiegen, was die ärgerliche Stimmung des Erzbischofs einigermaßen entschuldigen konnte. Die Kunstreisen, die Leopold Mozart mit seinem Sohne machte, nahmen zehn volle Jahre abseits vom Hofdienst und auswärts in Anspruch. Das mußte den anfangs nachsichtigen Fürst-Erzbischof für die Interessen seiner Angestellten kühler und schließlich unwillig machen. Leopold Mozart schreibt selbst

einmal an seine verheiratete Tochter: „Der Erzbischof schlug die Erlaubnis (zu einer Münchener Reise) nicht mit Heftigkeit und ohne weiteres ab, sondern er äußerte sich: daß, da die Hofmusik jetzt seine einzige Unterhaltung ist, er gerne sähe, daß wir (Vater und Sohn) von einer solchen Bitte abstehen möchten, indem er diese ganze Zeit keine ordentliche Musik hören könne." Es ist obendrein nachgewiesen, daß die in Folge längerer Urlaube erfolgten Gehaltseinstellungen immer im Gnadenwege vom Erzbischof wieder aufgehoben worden sind.

Was den Inhalt der dreiaktigen Opera buffa betrifft, so möchte ich den Leser am liebsten auf Otto Jahn verweisen, der nach der langen ausführlichen Erzählung des Sujets gleichsam atemschöpfend ausruft: „Es kostet Mühe, diesen ungeschickt aneinandergereihten, selten eigentlich komischen Situationen, aus denen keine zusammenhängende Handlung zu stande kommt, auch nur zu folgen." Und doch war dieses Libretto dem Geschmack jener Zeit sehr zusagend und wurde von mehreren namhaften Componisten, wie Anfossi, bearbeitet. Als dessen „Finta giardiniera" und ähnliche „komische" Opern in Paris auf dem Repertoire standen, äußerte Ludwig XVI., er müßte, wenn er in die Oper ginge, dagegen „kabalieren", denn, setzte er hinzu: „Je ne sais rien de plus insipide, que des bouffons, qui ne savent pas faire rire." Zwei liebende Paare — Belfiore und Sandrina, Ramiro und Arminda — irren halb verzweifelt durch die Oper, bis das erstgenannte Paar ganz verzweifelt und allen Ernstes in Wahnsinn verfällt. Wie so Absurdes und Widerwärtiges einmal Beifall finden konnte, wird uns heute schwer begreiflich. Zum Glück ist das von Mozart komponierte Libretto nur zum Teil dasselbe, das wir im

Operntheater zu hören bekommen. Max Kalbeck hat nicht bloß den Text völlig frei bearbeitet, es gelang ihm auch, alle anstößigen Situationen, vor allem die Wahnsinnsscenen, so geschickt auszulösen, daß der dramatische Zusammenhang nirgends leidet und das Ganze entschieden gewinnt. Durch Ausscheidung dieser bedenklichen Scenen und Hinweglassung von acht Arien der Original-Partitur ist es möglich geworden, die ursprünglichen drei Akte in zwei zusammenzudrängen. Aber nicht bloß die Menge der Arien, auch die große Länge derselben weist auf eine völlig überwundene Geschmacksrichtung hin. Hofkapellmeister Fuchs hat mit geschickter und bescheidener Hand die nötigen Kürzungen daran vorgenommen. Kalbeck und Fuchs haben durch ihre vereinten Bemühungen dem Andenken Mozarts einen Dienst erwiesen und die „Gärtnerin", die in der Originalgestalt heute einfach unmöglich wäre, für die Bühne gerettet.

Das schönste Kennzeichen Mozartscher Musik, Anmut, Klarheit und vollendetes Ebenmaß, ist auch der „Gärtnerin" aufgeprägt. Die ernsten Nummern — und sie bilden die Mehrzahl — atmen warme, natürliche Empfindung, die sich momentan zu schmerzlichen Accenten steigert, ohne doch in das leidenschaftliche Pathos der tragischen Oper zu verfallen. Man höre nur die Arie, in welcher Sandrina, im öden Wald allein zurückgelassen, ihre Angst und Verzweiflung ausdrückt. Bei aller Süßigkeit der Melodie tritt der dramatische Nerv doch schon so stark hervor, daß man ohne weiteres auf den späteren, reifen Mozart raten könnte. Auch zeigt sich hier schon die veränderte Rolle, welche Mozart dem Orchester anweist, indem er dasselbe aus blos dienendem Accompagnement zu selbständiger und charakterisierender Bedeutung erhebt. Geringfügiger sind die Sologesänge Ramiros

und Armindas. Merkwürdig ist die Freiheit und Sicherheit, mit welcher schon der junge Mozart die großen Ensembles gestaltet. Ein Beispiel liefert gleich die Introduktion der Oper, in welcher die fünf Hauptpersonen sich in fröhlichem Chorsatz vereinigen, dann aber jede einzelne ihre eigenste Stimmung charakteristisch ausspricht, während die Musik in ununterbrochenem Fluß weiterströmt. Noch ausgeführter und bedeutender sind das erste und noch mehr das zweite Finale: die Scene vor der Grotte, wo die Personen im Dunkeln tappend auf einander stoßen; wahre Meisterstücke und in jedem Betracht Mozarts würdig. Manche Vorausklänge an „Figaros Hochzeit" werden den Hörern eine angenehme Ueberraschung gewährt haben. Neben vielem Schönen und Eigenartigen fehlt natürlich auch der unvermeidliche Tribut an den Zeitgeschmack nicht: veraltete Wendungen, Wiederholungen und leere Formeln, wie sie zu den Traditionen der alten Opera buffa gehörten. Aber auf dem Ganzen liegt der leuchtende Glanz der Jugend und des Genies.

Ritter Pasman.

Komische Oper in drei Akten von Ludwig Doczi.
Musik von Johann Strauß.
(1892.)

„Ein Kuß! Was ist ein Kuß?"
L. Doczi, „Der Kuß", II. Akt, 2. Scene.

Auf einer jener Hofjagden, welche zur Mechanik der komischen Opern zu gehören scheinen, gerät der junge König von Ungarn unerkannt auf das Gebiet seines Vasallen, des Ritters Pasman, und verliebt sich flugs in dessen schöne Frau Eva. Er benutzt eine kurze Abwesenheit des Gatten, um, mit dessen Helm bekleidet, im Abenddunkel Eva zu küssen, worüber sie in unsäglichen Schmerz und er in tiefe Reue versinkt. Pasmans Knappe, der die Scene belauscht hat, meldet sie seinem Herrn. Dieser flucht seiner verzweifelnden Frau und jagt zu Roß dem Frevler nach, welcher mit seinem Gefolge bereits ohne Abschied sich davon gemacht hat. Dies der Inhalt der beiden ersten Akte. Der dritte führt uns an den Hof, wo der König mit seiner jungen Gemahlin zärtliche Beteuerungen wechselt. Da pocht Pasman als Rächer seiner Ehre wütend an das Thor. Der König läßt schnell seinen Hofnarren, mit dem Purpur bekleidet,

den Thron einnehmen, während er selbst im Narrenkleide sich abseits hält. Sein Stellvertreter hört die Klage des alten Ritters und entscheidet, nachdem es sich angeblich bloß um einen Kuß auf die Stirne handelt: Pasman dürfe nun seinerseits auch die Königin auf die Stirne küssen. Indem Pasman dies ohne weiteres thut, giebt der König sich zu erkennen und befiehlt, Pasman einzukerkern. Da stellt sich die Königin besänftigend dazwischen und drückt dem Ritter, „der seine Ehre gewahrt", selbst noch einen Kuß auf die Stirne.

Man wird zugeben, daß diese Handlung sehr dürftig ist für eine Oper, die volle drei Stunden spielt und nach dem unverkürzten Original-Libretto mehr als vier Stunden zu spielen hätte. Es widerstrebt mir, mit einem hochbegabten Dichter wie Doczi nicht mehr Umstände machen zu sollen, als mit einem gewöhnlichen Librettisten. Wer zwei köstliche Stücke geschrieben, wie „Der Kuß" und „Letzte Liebe", der hat den Anspruch, daß man ihn (wie Grillparzer einmal verlangte) „nur mit dem Hut in der Hand" kritisiere. Also, mit dem Hut in der Hand, erlaube ich mir, den „Ritter Pasman" für ein unglückliches Opernbuch zu halten. Ein echter Poet, ist Doczi der Mehrzahl unserer Textdichter an Begabung und Kunstverstand hoch überlegen. Aber eine bessere komische Oper dürfte trotzdem mancher seiner Stiefbrüder in Apollo fertig kriegen. Unwillkürlich muß man an Rubinstein denken, der eines Tages, um etwas ganz Apartes zu erlangen, einen Operntext bei Friedrich Hebbel bestellte. Der Dichter, welchem damals das hohe Honorar willkommen schien, machte sich an die ganz ungewohnte Aufgabe und löste sie so, daß Rubinstein das Manuskript als völlig unmöglich in sein Schreibpult verschloß.

So schlimm steht es freilich mit unserem „Ritter Pasman" nicht; Johann Strauß ist von Doczi noch immer besser bedient worden, als Rubinstein von Friedrich Hebbel. Aber Doczis poetische Diction und erotische Spruchweisheit ersetzen uns nicht den Mangel an dramatischem Leben. Wie langsam und zäh spinnt sich die Handlung ab! In den beiden ersten Akten kommt sie nicht vom Fleck: immer dieselbe Saaldekoration, dieselben Personen, dieselbe Geschichte. Es lag, meine ich, auf der Hand, diese beiden Akte in einen zusammenzuziehen. Dann wäre beisammen geblieben, was unmittelbar zusammengehört, und jede der beiden Hälften hätte durch Kürzung überflüssig langer Reden einen lebendigeren Fortgang gewonnen. Die ganze langgestreckte Handlung dreht sich um einen Kuß, nährt sich kümmerlich von einem Kuß. Statt „Ritter Pasman" könnte die Oper denselben Titel führen wie Doczis berühmtes Lustspiel. Aber wie ganz anders, wie fein und geistvoll hat Doczi dort das Thema angestimmt, variiert, bekämpft, verteidigt, um es schließlich wie in einem vielstimmigen Musikstück harmonisch ausklingen zu lassen! Die hübsche Schlußmoral des Stückes: „Der beste Kuß, das lern' von mir als Christ — Ist der, an dem nichts zu bereuen ist" — krönt auch die Oper, nur mit der nicht glücklichen Aenderung: „Der schönste Kuß ist weit und breit — Doch der Kuß der Barmherzigkeit." Weitläufige Reden und Gegenreden, wie sie im „Ritter Pasman" fortwährend die Handlung aufhalten, bilden eine Gefahr für die Oper, denn die Musik braucht viel Zeit und vermag einen ausführlichen Dialog nicht so rasch dahingleiten zu lassen, wie ein Lustspiel. Erst der dritte Akt, in dem endlich auch die Scene wechselt, erweckt lebhafteres Interesse und einige Neugierde, wie der Knoten sich lösen

werde. Aber der Zuschauer, der hier schon etwas ermüdet anlangt, muß sich knapp vor dem Schluß noch von vielen unnütz retardierenden Auseinandersetzungen aufgehalten sehen.

Außer dem Fehler, an sich kein gutes Libretto zu sein, hat Doczis „Pasman“ noch einen zweiten: er ist (ich halte noch immer den Hut in der Hand) kein Textbuch für Johann Strauß. Der Dichter, welcher ein Libretto für einen bestimmten Komponisten schreibt, soll dessen Eigenart kennen und respektieren. Und wer kennt nicht seit 30 Jahren den so ausgeprägten Charakter der Straußschen Muse? Wer wüßte nicht, worin ihre Stärke liegt, wohin ihre Neigung zielt, worauf ihre Triumphe beruhen? Strauß braucht, um sich treu zu bleiben, was jeder seiner Verehrer wünschen muß, einen herzhaft fröhlichen Stoff, lustige Situationen, komische Figuren. Doczis Textbuch ist überwiegend sentimental, ja in seinen entscheidendsten Scenen hart ans Tragische streifend. Welch herzbrechendes Lamento erheben Eva und der König im zweiten Akt wegen eines geraubten Kusses! In welcher Othello-Wut tobt der eifersüchtige Pasman das ganze weite Finale hindurch, das er mit dem Aufschrei schließt: „Ungetreues Weib! Ich fluche Dir!“ Kann da eine heitere Stimmung aufkommen? Ist das eine „komische Oper“, wie sie doch auf dem gedruckten Textbuch und dem Klavierauszug genannt wird? Die spärliche Situations-Komik, durch welche der Dichter stellenweise die schwüle Atmosphäre zu erfrischen sucht, besteht doch nur in ganz verbrauchten Verkleidungsspäßen, über die kein Mensch lacht: der König, der Pasmans Helm aufsetzt, der Hofnarr als König verkleidet u. dergl. Ebensowenig Komik steckt in den Charakteren: Eva und der König sind schwärmerisch-sentimental, die Leute ihrer Umgebung unbedeutend

und physiognomielos. Der Hofnarr ist ein Lustigmacher von Profession, man weiß, wie es mit diesen aussieht. Sie erinnern uns im Theater immer an den König Ludwig XIII. von Frankreich. Dieser Monarch war höchst traurigen Gemüts, hatte aber einen Hofnarren, namens Angely, und der war noch viel trauriger, und das erheiterte den König. Und Pasman? Grob und gewaltthätig ist er, aber nicht komisch, nicht einmal lustig, trotz seines unmäßigen Trinkens. Doczis Textbuch liest sich recht hübsch, aber es hat unzweifelhaft die freie schöpferische Kraft des Komponisten, dieses Komponisten, mehr gehemmt als beflügelt. Der Inhalt nötigte ihn, größtenteils ernsthaft, empfindsam, leidenschaftlich zu sein, während er gerade in seiner heiteren Musik so unwiderstehlich ist. Die langgestreckten, durchaus gesungenen Verse, die durch keine Prosastellen oder Secco-Recitative unterbrochen sind, zwingen ihn zu einem fortlaufenden taktmäßigen Arioso, aus dem sich abgerundete Musikstücke nur selten scharf herausheben. In diesem Arioso-Stil mit seinem häufigen Takt- und Tempowechsel erinnert Strauß (der übrigens keine Leitmotive verwendet) häufig an den Dialog in den „Meistersingern". Er hat sich in diesen ihm bisher ganz fremden Stil und fremden Ton mit überraschender Geschicklichkeit hineingearbeitet. Von vielen Seiten vernahm man den bewundernden Ausruf: Das hätten wir Strauß gar nicht zugetraut! Trotzdem bleibt meines Erachtens für sein eigenartiges und in so langjährig gleichmäßiger Praxis festgehaltenes Talent die ältere Form der komischen Oper mit gesprochenem Dialog (wie bei Lortzing) oder mit leichten, den Konversationston streifenden Recitativen (wie bei Flotow) die allergeeignetste. Strauß hat auch im „Pasman" feine, anmutige Musik geschaffen und

sich insbesondere als Meister der Instrumentationskunst gezeigt. Sein Orchester klingt immer schön, vornehm, charakteristisch und doch niemals lärmend oder aufdringlich. Wir vermissen auch auf seiner neuen höheren Staffel dramatischen Stils nirgends den geschmackvollen Weltmann und guten Musiker — was uns abgeht, ist unser lieber alter Johann Strauß. Daß jedermann die neue Oper mit Interesse und Vergnügen hören wird, dafür bürgt schon der Name des Komponisten. Die Ballettmusik im dritten Akt ist das weithin glänzende Juwel dieser Partitur. Das konnte kein anderer als Johann Strauß machen! Ist er doch von Haus aus und in seinem ganzen Wesen „absoluter" Musiker, das heißt in seinem musikalischen Erfinden nicht gern an die Fessel des Wortes, des Textes gebunden. Mit den ersten Takten des Pasman-Balletts scheinen ihm plötzlich Flügel gewachsen, und mit jugendlicher Kraft und Freudigkeit schwingt er sich in die Lüfte; Textbuch und Dichter verschwinden aus seinen Augen — „jetzt bin ich allein Herr!" Das Ballett beginnt — auf die böhmische Heimat der Königin anspielend — mit einer in slavischem Bauernkostüm getanzten Polka von reizend prickelndem Rhythmus und entzückendem Orchesterklang. Hierauf folgt ein ungemein graziöser, feiner Shawltanz in langsamem Dreivierteltact — ein glücklicher Kontrast zu der vorhergehenden Polka. Das Tempo beschleunigt sich ein wenig und drängt zu einem Walzer in F-dur, einem Tanzstück von idealer Feinheit und Poesie. Aber es soll noch besser kommen: ein Czardas von energisch nationalem Charakter. Wie rasen die Geigen, wie schluchzen die Klarinetten, wie hämmert das Cymbal im Orchester! Außerordentlich ist die anwachsende Steigerung in Tempo, Rhythmus und Klangfülle, womit das Stück bis zum

atemlosen, berauschenden Taumel anschwillt. Diese Ballettmusik weckt in mir einen oft, aber vergeblich ausgesprochenen alten Wunsch: Strauß möchte uns ein vollständiges Ballett schenken. Er ist heute vielleicht der einzige Komponist, der das mit starker Wirkung vermöchte. Und mit spielender Leichtigkeit. Verdankt nicht das Divertissement „Wiener Walzer" seinen enormen Erfolg zum guten Teile Straußschen Melodien? Und verdankten nicht die besten französischen Ballette ihren Erfolg der Musik von berühmten Opernkomponisten, wie F. Hérold, Adam, Halévy? Verdunkeln nicht heute noch die Ballette von Delibes seine Opern? Strauß brauchte nur zu wollen, um, diesen Namen sich anreihend, ein Bühnenwerk zu schaffen, das seine schönsten, eigensten Vorzüge zu einem prachtvollen Bouquet vereinigt.

Werther.

Oper in drei Akten von J. Massenet.

(1892.)

Auf die Frage, welche musikalische Individualität wohl die nächste Verwandtschaft mit Goethes Werther-Dichtung offenbare, möchte ich mit dem Namen Schumann antworten. Sein tiefes, nach innen zehrendes Gefühlsleben, sein sensitives, liebenswürdig träumerisches Wesen — das alles müßte zu den „Leiden des jungen Werther" wie ein harmonischer Oberton erklingen. Für alle die poetischen Elemente, welche die wunderbare Dichtung Goethes beherrschen, finden wir in Schumanns Musik die entsprechenden Töne: für das innige Naturleben mit seinen geheimnisvollsten Regungen den „Eichendorffschen Liederkreis"; für die Herzensgeschichte den „Heine- und Rückert-Cyklus"; für den düsteren Ausgang endlich den „Manfred". Eine Oper freilich bedarf neben der Lyrik noch einer dramatischen starken Triebkraft, und diese ist nirgends schwerer auszulösen, als aus dem Wertherstoffe. Schumann, dem der dramatische Nerv und noch mehr das Auge für Theaterwirkung fehlte, wäre uns nach dieser Richtung unzweifelhaft viel schuldig geblieben. Er scheint auch

einen „Werther“ nie im Sinne gehabt zu haben, obschon er mit seinem Opernprojekt „Abälard und Heloise“ nicht gar weit davon stand. Kein einziger deutscher Tondichter hat, trotz der verlockenden Popularität des Stoffes, nach Goethes „Werther“ gegriffen. Zunächst wohl aus pietätvoller Scheu — wie denn überhaupt unsere Klassiker nicht von Deutschen, sondern von Franzosen und Italienern für Opernzwecke benützt zu werden pflegen — sodann aus begründetem Mißtrauen gegen die undramatische Natur des Werther. Die romanischen Völker standen dem Gedichte objektiver, unbefangener — um nicht zu sagen ungenierter — gegenüber, durften sich auch mehr als die Deutschen das Talent zutrauen, dem Werther aus Eigenem das nötige Theaterblut einzuflößen. Es ist bezeichnend, daß die erste Werther-Oper von einem Franzosen herrührt, von Rodolphe Kreuzer, demselben, welcher durch die Dedikation der bekannten Beethovenschen Violin-Sonate ein Stück Unsterblichkeit mitgenießt. Kreuzers einaktige Oper „Werther et Charlotte“ wurde inmitten der Pariser Revolutionsstürme im Februar 1792 zum ersten Male gegeben, also genau hundert Jahre vor der Premiere des „Werther“ von Massenet. Nach Rodolphe Kreuzer haben auch einige Italiener zweiten und dritten Ranges Werther-Opern zur Aufführung gebracht: Benvenuti, Pucitta und Coccia zu Anfang dieses Jahrhunderts, Gentili und Aspa in den sechziger Jahren.*)

*) Eine beschreibende Sinfonie hörten die Wiener im vorigen Jahrhundert. Sie hieß: „Werther, ein Roman, in Musik gesetzt von Pugnani, Musikaufseher des Königs von Sardinien“, und wurde am 22. März 1796 im Burgtheater gegeben. (Gaëtano Pugnani, einer der ausgezeichnetsten Violin-Virtuosen seiner Zeit, Schüler Corellis, war 1727 in Turin geboren, wo er 1808 starb). In dieser symphonischen Dichtung versuchte Pugnani blos mit instrumentalen

Das alles ist längst verweht und verschollen. Die naive, ausschließlich melodische Compositionsweise jener älteren Tondichter konnte sich einem Stoffe wie Werther nicht anpassen; das Komponieren wurde unabsichtlich zum Parodieren. Unsere moderne Musik, die mit der psychologischen Sonde in jeden Gefühlsreflex einzudringen gelernt hat und dessen „wahrheitsgetreue“ Darstellung auch auf Kosten musikalischer Schönheit anstrebt, sieht die Sache aus einem andern Gesichtspunkte an und kommt mit den neuen Methoden und Hilfsmitteln ihr jedenfalls näher. Die heutigen Opern-Komponisten haben eine früher nicht gekannte Pietät für das Original-Drama, dem sie ihr Libretto nachbilden. Ehedem machten Textdichter und Komponisten sich einfach gar nichts aus der Original-Dichtung; jetzt folgt man derselben so getreu, als es innerhalb der Bedingungen eines gesungenen Werkes eben möglich ist. Man vergleiche in Bezug auf das Textbuch den „Romeo“ von Gounod mit dem von Bellini, Verdis „Othello“ mit dem von Rossini, Gounods „Faust“ mit dem Spohrschen u. s. w. Dieses gewissenhaftere Verhalten

---

Mitteln die wichtigsten Situationen des Goetheschen Romans so deutlich auszudrücken, daß der Hörer, der übrigens ein gedrucktes Programm erhielt, sie wiederkennen mußte. Felix Blangini erzählt in seinen „Souvenirs“, Pugnani habe, als er seine Werther-Symphonie in Turin vor einem vornehmen Kreis geladener Gäste aufführte, vor lauter Aufregung den Rock abgeworfen und in Hemdärmeln dirigiert. Bei der Stelle von Werthers Tod habe er plötzlich eine Pistole hervorgezogen und im Saal abgefeuert. Blangini hatte übrigens selbst auch (am Hofe König Jérômes in Kassel) eine Werther-Cantate für eine Singstimme und großes Orchester komponiert. Er nannte sie „Schwanengesang Werthers, eine halbe Stunde vor seinem Tode“. Werthers Lotte (Frau v. Kestner) war damals noch am Leben und in Hannover wohnhaft; sie soll eigens nach Kassel gereist sein, um Blanginis Composition zu hören.

gegen Goethes Werther beobachtete auch Massenet. Der Schauplatz, die Personen, die Motivierung, der Verlauf der Handlung, alles ziemlich getreu nach Goethe, bis auf den Schluß. Dieser ist hinzuerfunden, halb willkürlich, halb notgedrungen; denn sollte überhaupt aus „Werther" eine Oper werden, so mußte man wohl Lotten noch einmal mit dem sterbenden Werther zusammenbringen. Der Schluß widerstrebt uns, ist aber leichter zu tadeln, als zu verbessern.

Der erste Akt spielt in dem Gartenhaus des Amtmannes. Wir sehen die fröhliche Kinderschar, der Lotte das Abendbrot austeilt, den eintretenden Werther, der die Scene entzückt betrachtet. Manche charakteristischen Züge und Reden sind glücklich aus Goethe herübergenommen, z. B. wie Werther das kleinste Kind an sich drückt und küßt, mit Lottes Zurechtweisung: „Der Vetter thut Dir nichts!" Nun kommen die Bekannten, um Lotte zum Ball nach Wahlheim abzuholen. Hier sind ein paar die Scene belebende Nebenfiguren hinzuerfunden: zwei nach dem Wirtshaus gravitierende Freunde des Amtmanns und ein für Klopstock schwärmendes Brautpaar — kleine Beigaben, die man dem Librettisten willig zugestehen kann. Findet er doch keine brauchbaren Nebenfiguren in Goethes Roman; weder die Begegnung Werthers mit dem Wahnsinnigen, noch der verabschiedete Knecht oder das „adelige Fräulein von B." waren für die Handlung zu verwenden. — Bei hereinbrechender Nacht kehrt Werther mit Lotte vom Balle heim: er ist Feuer und Flamme, spricht ihr von Liebe — da ruft der Vater: „Albert ist schon zurück!" Zum ersten Mal hört Werther diesen Namen und erfährt von Lotte dessen Bedeutung. Sie kehrt still ins Haus zurück; Werther stürzt

mit dem Ausruf: „Ein anderer ihr Gemahl!“ verzweifelt davon. . . . Der zweite Akt spielt auf dem freien Platz vor der Dorfkirche in Wahlheim. Albert und Lotte, seit drei Monaten glücklich verheiratet, kommen zur Feier der goldenen Hochzeit des Pastors. Voll Schmerz und Eifersucht blickt Werther ihnen nach. Er beschließt zu fliehen, für immer. Lotte versüßt ihm ihren strengen Tadel mit dem Vorschlag, zum Weihnachtsfest wiederzukommen. Hier packt ihn zuerst der Gedanke an Selbstmord. „Wenn sich ein Kind zu früh nach Haus zurückgefunden“ — die Stelle ist ziemlich getreu nach Goethe. Sophie (so heißt auch bei Goethe Lottens jüngere Schwester) kommt mit einem Blumenstrauß fröhlich herangesprungen und fordert Werther zum Tanz auf. Er aber rennt wie ein Wahnwitziger querfeldein, während der Festzug der Dorfbewohner mit Vivat-Rufen über die Bühne zieht. . . . Im dritten Akt blicken wir durch Lottens Fenster auf schneebedeckte Dächer. Es ist Weihnachtsabend. Lotte sucht die Briefe Werthers hervor und liest sie mit schmerzlicher Bewegung. Da tritt unerwartet Werther ein. Er liest ihr aus Ossian vor: „Was bin ich aufgewacht, die schöne Frühlingszeit?“, getreu nach Goethe. Die Scene spielt sich ab, wie im Roman. Nachdem Werther Lotte leidenschaftlich an die Brust gedrückt, springt sie auf und eilt „auf Nimmerwiedersehen“ in ihr Gemach, das sie versperrt. Werther eilt davon. Albert tritt ein und gleich nach ihm ein Diener mit dem Briefe Werthers, worin er um Alberts Pistolen bittet. Lotte übergiebt diese, wirft aber von böser Ahnung getrieben, sofort den Mantel um und eilt in Werthers Wohnung. Dieses „erste Bild“ des dritten Aktes ist von dem in Werthers Stube spielenden „zweiten Bild“ durch ein sehr langes Orchesterstück getrennt.

Während dieses Intermezzos entwickelt sich aus dem Dunkel eine charakteristische Landschaft: das winterlich beschneite Wetzlar. Lotte findet Werther bereits mit durchschossener Brust. Nach einem letzten leidenschaftlichen Zwiegespräch stirbt er in ihren Armen, während aus dem gegenüberliegenden Hause des Amtmanns der Weihnachtsjubel der Kinder erschallt.

Massenet hat sich mit ganzer Seele in diesen Stoff versenkt und ihn mit liebevollem künstlerischen Ernst gestaltet. Es ist ihm gelungen, die ganze Oper hindurch eine merkwürdig einheitliche Stimmung festzuhalten. Im Interesse dieser Einheit hat er auf Arien und Duette, auf Chöre und Finales verzichtet. Von einem französischen Komponisten, der durch Masseneffekte und sinnlichen Glanz zu wirken gewohnt ist, verlangte der „Werther“ starke Selbstverleugnung. Sie gereicht dem Komponisten des „Cid“ und der „Esclarmonde“ zur Ehre. Massenet hat in Begeisterung für Goethes Werther die Oper zu seiner eigensten Befriedigung komponiert und thatsächlich für das seit acht Jahren fertige Werk keine Aufführung angestrebt. Erst die treffliche Wiener Vorstellung seiner „Manon“ offenbarte ihm in van Dyck und der Renard eine unverhoffte Verkörperung Werthers und Lottens. Etwa Gounods „Faust“ ausgenommen, findet sich in der neueren französischen Opern-Litteratur kein Werk, das deutschem Musikcharakter so nahe kommt, wie Massenets „Werther“. Ein Tropfen des deutschen Blutes fließt übrigens nicht bloß in dieser Musik, sondern thatsächlich in Massenets Adern. Er ist der Sohn eines Elsässers, dessen Vater als Soldat während der napoleonischen Feldzüge eine Preußin aus der Gegend von Bromberg geheiratet hatte. Bis zu seinem sechsten Jahre hat Massenet nur Deutsch

gesprochen; seither ward ihm hinreichend Muße es wieder zu vergessen. Seine Vorliebe für Richard Wagner flocht ein neues Band zwischen Massenet und Deutschland. Schon seine früheren Opern verraten zeitweilig Wagnersche Einflüsse; noch deutlicher erscheint in „Werther" Wagners Methode: die im Orchester fortspinnende „unendliche Melodie", an welche die Singstimmen ihren Sprechgesang gleichsam anheften. Das ist nicht schlechtweg Wagnersche Erfindung, sondern findet sich in einfachster Erscheinung schon stellenweise bei Herold, Halévy, Auber. Wagner hat diese, vor ihm nur nebenher und sehr frei verwendete Begleitungsform zum festen Stilprinzip erhoben, streng durchgeführt, gleichsam versteinert. Für den Conversationsstil, wie er im „Werther" vorherrscht, scheint diese Methode geeigneter, als für das Pathos heroischer großer Opern; der ungezwungene Dialog im Familienstück mit seiner raschen Rede und Gegenrede entspricht besser solchem rhythmisch freien Sprechgesang. Bei Massenet ist der orchestrale Unterbau nicht so kunstvoll, wie bei Wagner, sondern einfacher, natürlicher und faßlicher; es wird dem Ohr nicht zugemutet, fortwährend ein dichtes Gewebe einander durchkreuzender Motive zu entwirren. Massenet behandelt solche Gesprächsscenen ungemein geschickt. Längere, abgeschlossene Ariosos, auf einfach accordischer Grundlage, tauchen nur ganz vereinzelt auf; Werthers Naturschwärmerei bei seinem Eintritt im Garten, dann im zweiten Akte seine in drei kurzen Strophen wiederholte Melodie in As-dur, endlich seine Ossian-Strophe im dritten Akt. Mit zwei kurzen fröhlichen Strophenliedchen bringt Sophie etwas Sonnenschein in das sich verdüsternde Gemälde. Als wiederkehrende Erinnerungsmotive verwendet Massenet meistens längere geschlossene Melodien, wie das feierlich-schwärmerische

Liebesthema bei der Heimkehr vom Ball im Neun-Achtel-Takt, Lottens tröstender Zuspruch im zweiten Akt, Werthers zu Anfang der Ouvertüre sich ankündigendes Verzweiflungs-Motiv. Diese musikalischen Anspielungen sind sparsam angebracht und sehr einpräglich. Von ihrer rein melodischen Seite betrachtet, kann Massenets Erfindung weder reich noch sehr originell heißen; fast scheint er sie im „Werther" noch geflissentlich niederzuhalten, um die schlichte Gleichmäßigkeit des Gemäldes nicht durch allzu vordrängende Reize zu unterbrechen. Mancher in schwerflüssiger Deklamation sich ausbreitenden Scene hätte eine reizvollere Melodie, eine lebendigere Rhythmik nicht geschadet. Der dramatische Ausdruck ist im Rührenden wie im Leidenschaftlichen gut getroffen und von überzeugender Kraft. Die Ausbrüche höchster Leidenschaft bei Werther sind allerdings nicht frei von einer gewissen theatralischen Ekstase; das hängt so enge zusammen mit dem französischen Opernstil, überhaupt mit der theatralischen Natur der Franzosen, daß wir deutschen Hörer es zu dem vielen Guten und Echten eben mit in den Kauf nehmen müssen. Bedeutender als seine melodische Erfindung ist Massenets Talent, die eigenartige Stimmung einer Scene musikalisch zu packen und festzuhalten. Wie schön empfunden ist die Heimkehr Werthers mit Lotten vom Balle. Das Vorspiel, in welchem abgerissen flatternde Töne des Ländlers mit der schwärmerischen Liebesmelodie wechseln, malt schon die ganze Situation. In dem Gespräch Lottens mit Sophie im dritten Akt, das sich über eine ungemein zarte Orchester-Melodie fortspinnt, findet Massenet Töne rührender Herzlichkeit. Werthers Erscheinen im dritten Akt macht nicht nur Lotten, sondern auch dem Hörer das Blut erstarren. Tieftraurig mit einem erschütternden Schmerzenslaut am

Schlusse klingt die Ossianstrophe in Fis-moll. Einer Gefahr, die teils aus dem sentimentalen Stoff, teils aus der Wagnerschen „Unendlichkeit“ entsprang, ist der Komponist nicht ganz entgangen; sie heißt Monotonie. In langer Folge reihen sich breit ausgesponnene Andante- und Adagiosätze aneinander. Manche würden wohl durch ein weniger schleppendes Tempo gewinnen (wie die erste Cantilene Werthers in D-dur und sein Duett mit Lotte nach dem Ball); andere, wie die lange, erschütternde Sterbescene und das übermäßig ausgedehnte, ermüdende Vorspiel dazu durch bescheidene Kürzungen. Mit Meisterschaft ist das Orchester behandelt und ganz verschieden von der glänzenden, oft lärmenden Instrumentierung in Massenets früheren Opern; die einfache bürgerlich-idyllische Herzensgeschichte spiegelt sich auch in dem größtenteils bescheidenen Orchesterklang. Mit sordinierten Geigen und einigen Harfentönen, einer schüchternen Figur der Flöte oder Clarinette erreicht Massenet hier seine besten Wirkungen, nämlich gerade die, welche die Situation verlangt. Die Posaunen pausieren die längste Zeit; nur den stärksten Leidenschaftsausbrüchen leihen sie ihre erschütternden Accorde — dann freilich nicht knickerisch. So wirkt vieles zusammen, um Massenets „Werther“ zu einem durchaus interessanten Werk von vornehmem Geist und zarter Empfindung zu machen, das weniger den lärmenden Applaus als das herzliche Mitgefühl der Hörer vor Augen hat und durch bedeutende Schönheiten uns für manche ermüdende Länge entschädigt. „Manon“ bietet in Handlung und Musik reichere Abwechslung, mehr Farbe und Leben; sie dürfte in der Gunst des Publikums den Sieg über „Werther“ behaupten. Jedenfalls bezeichnen diese beiden Werke, welche an musikalischem Wert Massenets große tragische Opern

hoch überragen, die Stilgattung, für welche sein Talent am glücklichsten organisiert ist: die teils heitere, teils rührende Conversations-Oper, die intime Musik.

Sehr wertvoll für den Erfolg der Oper ist die musterhafte deutsche Uebersetzung von Max Kalbeck. Wer eine richtige Einsicht in die Schwierigkeit dieser Aufgabe hat, der wird Kalbeck als einen musikalischen Uebersetzer ersten Ranges anerkennen. Um nur eine unbedeutende Kleinigkeit zu erwähnen: hundertmal werden in dem französischen Textbuch die Namen „Werther“ und „Charlotte“ genannt, natürlich mit dem Accent auf der zweiten Sylbe — wie geschickt weiß da Kalbeck, ohne an der Musik zu ändern, immer einen Ausweg zu finden! Wir kennen allerdings Übersetzer, die unbekümmert um den musikalischen Accent, auch im Deutschen Werthér und Lotté deklamiert hätten. Eine einzige Stelle Kalbecks erregt uns Bedenken. Werther schwelgt in dem schmerzlichen Gedanken, Lotte würde ihn geliebt haben, wäre Albert ihm nicht zuvorgekommen: „C'est moi, qu'elle pouvait aimer!“ Kalbeck übersetzt: „Ich war geliebt von ihr!“ Das konnte Werther unmöglich sagen und sagt es auch nicht, weder bei Goethe noch bei Massenet.

Das Wiener Hofoperntheater kann mit berechtigtem Stolz sich seiner Werther-Vorstellung rühmen. Die Renard und van Dyck, die Forster und Neidl — alle wie geschaffen für die vier Hauptrollen! Van Dyck (Werther) stand gleich hoch als Sänger und Schauspieler, oder vielmehr der Sänger und der Schauspieler waren so vollkommen in eins verschmolzen, wie es in seinem Vortrag Ton und Wort sind. Mit dem Ausdruck „deutliche Aussprache“ ist diese vollendete Kunst van Dycks, singend zu sprechen und

sprechend zu singen, lange nicht erschöpft. Die ganze Rolle war mit eindringendem Kunstverstand angelegt und mit ungeschwächter geistiger und physischer Kraft bis ans Ende durchgeführt. Nur ein Künstler ersten Ranges vermag die in den verschiedensten Stimmungsnuancen wechselnden Scenen im zweiten Akte so zu spielen und zu singen, wie Herr van Dyck. Fräulein Renard betritt die Scene als ein schönes, getreues Abbild der Goetheschen Lotte. Ja, das sind „die schwarzen Augen, die lachenden Lippen, die frischen muntern Wangen", die Werther nach dem Balle so schwärmerisch beschreibt! Nur hätten wir Ton und Geberde mehr naiv und unbefangen gewünscht, nicht so pathetisch, schwer und sentimental. Goethes Lotte ist nicht ein melancholisches Seitenstück, vielmehr ein heiteres, gesundes Gegenstück zu Werther, und in den beiden ersten Akten ist die Darstellerin durch nichts gehindert, sich diesem Goetheschen Original viel mehr zu nähern, als Fräulein Renard es thut. Im dritten Akt kann sie allerdings nicht mehr Goethe, sie muß Massenet folgen. Hier, wo Lotte zum ersten Mal in die schmerzlichsten Accente der Leidenschaft ausbricht, entfaltete Fräulein Renard die ganze Fülle ihres starken und glänzenden Talents.

Massenets „Werther" bedeutet überdies ein interessantes musikhistorisches Factum. Außer Cherubinis „Fanisca" (1807) dürfte „Werther" die einzige von einem berühmten französischen Tondichter komponierte Oper sein, deren allererste Aufführung in Wien in deutscher Sprache stattgefunden hat.

Das Glockenspiel.

(Ballett von van Dyck, Musik von J. Massenet.

(1892.)

Massenet und van Dyck sind nach der für beide so erfolgreichen Werther-Aufführung abermals auf der Bühne des Hofoperntheaters erschienen; der eine als Autor eines Ballett-Librettos, der andere als Komponist desselben. Beide Herren dürften darin einig sein, daß „Das Glockenspiel" nicht zu ihren Heldenthaten zählt, welcher Ansicht wir unbedingt zustimmen. Die Handlung stützt sich auf eine flandrische Heiligen-Legende, welche Herr van Dyck aus seiner Heimat mitgebracht und folgendermaßen gestaltet hat. Bertha, das schöne Wirtstöchterlein, wird von zwei abgeschmackten reichen Freiern bedrängt, die, wie das schon üblich ist, dem Vater, aber nicht der Tochter gefallen. Sie liebt einen jungen Uhrmacher, Karl. Dieser ist emsig damit beschäftigt, das unbrauchbar gewordene alte Glockenspiel der St. Martinskirche in Courtray in stand zu setzen, als man den feierlichen Einzug des Herzogs Philipp von Burgund für den nächsten Tag verkündigt. Der Herold entrollt ein Pergament, worauf zu lesen ist: „Wenn morgen um 6 Uhr

beim Einzuge des Herzogs das Glockenspiel nicht erklingt, wandert Meister Karl ins Gefängnis." Nun gehören Glockenspiele bekanntlich zu den Instrumenten, die viel schneller verdorben als repariert sind; Karl hat somit allen Grund, zu verzweifeln. In dieser Gemütsverfassung wirft er sich in stiller Nacht vor der Statue des heiligen Martin betend auf die Kniee. Da zeigt sich der steinerne Heilige plötzlich von hellem Licht umflossen und nickt verständnisvoll mit dem Kopfe; zugleich sieht man oben im Turme die Glocken, die von Engeln geschlagen werden. Freudestrahlend teilt Karl diese Vision seiner Bertha mit. Die beiden von ihr verschmähten Freier, der Bäckermeister Jef und der Vorstand der Kaminfegerzunft, Pit, geben aber ihre Sache nicht auf und beschließen, um ja der Einkerkerung Karls sicher zu sein, das Glockenspiel gänzlich zu zertrümmern. Heimlich erklettern sie den Turm, und unter ihren Hammerschlägen stürzt das Glockenspiel krachend zusammen. Der Morgen bricht an, und Schlag 6 Uhr erklingt das Glockenspiel! Der heilige Martin hat es wieder hergestellt und die beiden Übelthäter in mechanische Figuren verwandelt, die mit ihren Hämmern auf die großen Glocken schlagen. Karl ist gerettet; an seinem Halse hängt Bertha und obendrein eine schwere goldene Kette als Geschenk des Herzogs.

Der heilige Martin, den wir bisher nur als barmherzigen Halbierer seines roten Mantels kannten, hat das größte Verdienst um das neue Ballett. Es ist ein Wunderwerk — nämlich von Seite des heiligen Martin. Textdichter und Komponist haben nichts Übernatürliches geleistet. Die Grundidee mit der Glockenspiel-Legende ist recht poetisch und wirkt sehr hübsch in der Hauptscene auf dem Glockenturme. Was sich unter demselben, auf der Straße, begiebt, enthält

hingegen wenig Neues und erinnert an ähnliche Balletscenen und Figuren. Auf der französischen Partitur ist „Le Carillon“ nicht als Ballett, sondern mit ungewöhnlicher Vornehmheit als „Légende mimée et dansée“ bezeichnet, was ungefähr bedeuten soll, daß der Tanz hier untergeordnet sei der pantomimischen Handlung. In der That hat Massenet sein Augenmerk vorwiegend auf eine dramatisch erklärende, den Vorgängen sich genau anpassende Musik gerichtet und diese Aufgabe mit all der Feinheit und Schärfe gelöst, die man von dem Komponisten der „Manon“ erwarten durfte. Aber eine jedem scenischen Detail auf das genaueste folgende Musik muß darum noch keineswegs reizend sein. Und das ist auch Massenets „Carillon“ nur in wenigen Momenten. Meistenteils ist sie bizarr, trocken und verkünstelt, ohne die gesunde natürliche Heiterkeit und melodiöse Frische, welche wir an einer Ballettmusik nicht gern vermissen. Im „Glockenspiel“ kommen nur zwei eigentliche Tanzstücke vor: gleich anfangs eine Art schwerfälliger Walzer über einem ermüdend festsitzenden Grundbaß, dann gegen den Schluß ein „Vlämischer Tanz“ im Allabreve-Takt von erdrückender Monotonie; beides sonderbare, melodiehungrige Fremdlinge in einem Lande, wo Johann Strauß herrscht. Dann giebt es zwei festliche, in Tanzbewegungen ausschwingende Aufzüge der Kaminfeger und der Bäcker; aus Furcht, gewöhnlich zu werden, charakterisiert Massenet diese friedlichen Gewerbe mit einer ungewöhnlich verzwickten und unlustigen Musik. Insbesondere der Bäckertanz, eine abgehärmte Melodie, unter welcher die Pauke durch 24 Takte einen Orgelpunkt auf F (zu drei gleichen Schlägen in jedem Takt) hämmert, macht den Hörer nervös. An starkes Gewürz hinlänglich gewöhnt, wird es uns, vollends in Tanzmusik, doch zu viel, immer nur über-

mäßige und verminderte Dreiklänge, absichtlich verkrüppelte Rhythmen und dissonierende Querstände zu vernehmen. Einmal jedoch unterbricht der Komponist diesen musikalischen haut-goût durch ein längeres Musikstück von zartem natürlichen Duft. Wir meinen den „Liebesdialog", der auf der Bühne von Karl und Bertha, im Orchester von einer Violine und einem Violoncell geführt wird. Diese zärtliche Melodie über leise pizzikierten Accorden hebt sich erquickend aus dem Ganzen. Auch wo es auf musikalischen Witz und virtuose Technik ankommt, hat Massenet vortreffliche Einfälle; z. B. in der Nachahmung der krähenden Hähne und gackernden Hühner am frühen Morgen; dann in der Verwendung des Glockenspiels. Das dürftige Thema dieses flandrischen Carillon hat Massenet aus antiquarischer Pietät unverändert gelassen; er hat es nicht ohne Mühe aufgefunden und entziffert — in Dijon. Dorthin hat nämlich der Herzog Philipp von Burgund (der in der Schlußscene zu Pferde erscheint), thatsächlich das Glockenspiel aus der Stadt Courtray mitgeschleppt. Auch in Dijon ist es längst nicht mehr im Gang. Hoffen wir, daß es zur Freude der beiden liebenswürdigen Autoren in Wien desto länger nachklingen werde.

Freund Fritz.

Oper in 3 Akten von P. Mascagni.

(1892.)

Es war vorauszusehen: dieser „Freund Fritz" hat einen schweren Stand. Maßlose Erwartungen knüpften sich gleich an die Anzeige seiner glücklichen Geburt. Ein Gegenstand des Neides für die vielen Kollegen, deren zweite, auch dritte Opern man ohne besondere Aufregung herankommen sieht. Aber für Mascagni konnte der Triumph der „Cavalleria", der als Siegesfahne dem „Freund Fritz" voranflatterte, leicht zur spitzen Lanze werden. Welch unerhörter Erfolg, diese „Cavalleria rusticana"! Ein übertriebener, wenn wir ihn an dem musikalischen Wert des Werkes messen — aber jedenfalls ein aufrichtiger. Neben dem Publikum gerieten auch die Schriftsteller in ungewohnte Bewegung; wo es sonst Feuilletons gab, regnete es nun Broschüren. Der Komponist der „Cavalleria" erschien darin als der Inbegriff des musikalischen Jahrhunderts, als ersehnter Messias der dramatischen Musik. Es fehlte nichts weiter, als ein Buch: Mascagni als Erzieher". Wir haben bereits „Rembrandt als Erzieher", „Moltke als Erzieher", „Bülow als Erzieher",

„R. Hamerling als Erzieher“ und sogar „Richard Wagner als Erzieher“. So betitelt sich ein Büchlein von H. Ritter, welches der Jugend als Begleiter und Mentor zu den Bayreuther Festspielen dienen soll. Vortrefflich! Unsere Jugend, erzogen am Anblick der Brautnacht des Geschwisterpaares in der „Walküre“, des Stelldicheins von Tristan und Isolde u. s. w.! Jetzt kommt wohl Mascagni auf den Erzieherthron. Herr Heinrich Pudor hat ihn bereits mit dem Hundegebell seiner kurzen Sätze begrüßt. Während aber der Wagnerianer Pudor alles Heil in Mascagni erblickt, kommt ein anderer Wagnerianer, Herr Dwelshauvers, der läßt kein gutes Haar daran und beklagt in einer eigenen Broschüre die Schmach, „daß ein von Wagner erzogenes Volk zwischen Meisterwerk und Machwerk nicht zu unterscheiden versteht“, wie der Erfolg der „Cavalleria“ bezeuge. Solche Wichtigkeit hat das für Deutschland! Aber das Glück einer ersten Oper ist immer eine Gefahr für die zweite. Wird nicht das Publikum nach dem vermeintlichen Non plus ultra der „Cavalleria“ jetzt im „Freund Fritz“ ein Plus ultra erwarten? Kein Bewunderer der ersten Oper, befinde ich mich der zweiten gegenüber zum Glück in ruhigerer Gemütsstimmung.

An der „Cavalleria“ imponierte uns zunächst die außerordentlich glückliche Wahl des Stoffes. Ohne Zweifel hat dieses Textbuch das Talent Mascagnis an seiner kräftigsten Seite gefaßt und ist entscheidend geworden für den Erfolg der Oper. Ein volkstümlicher, bewegter Schauplatz, scharf umrissene Charaktere, treffliche Exposition und Steigerung der Handlung, alles wohl motiviert, natürlich, realistisch. Und endlich die „himmlische Kürze“, nachdem man die vier- bis fünfstündigen Opern satt bekommen, wie die neunbän-

digen Romane von Gutzkow! Hat Mascagni, so lautet die erste Frage, mit dem neuen Libretto eine ebenso glückliche Wahl getroffen? Man kennt die Erzählung „Ami Fritz“ von Erckmann-Chatrian, deren elsässisches Kolorit und gemütliches Kleinleben den deutschen Leser anheimelt. Fritz Kobus, ein wohlhabender Gutsbesitzer, hat sich bis an das Ende der dreißiger an ein lustiges Garçonleben gewöhnt. Umsonst bemüht sich sein alter Freund, der Rabbiner David Sichel, ihn zur Heirat zu bewegen. Endlich verliebt sich Fritz in Susel, die Tochter seines Pächters; das Mädchen erwidert seine Neigung, und so hätte die Geschichte ein Ende, wenn dieses nicht durch das Schwanken des Helden verzögert würde. Zwischen nur drei Personen, Susel, Fritz und David, spielt sich die ganze Handlung ab; drei Nebenfiguren, worunter die recht überflüssige des jungen Zigeuners, huschen daneben über die Scene. Auf der Bühne giebt es keinen Chor, kein Ensemble, kein Finale. Ich weiß nicht, ist es persönliche Laune Mascagnis, dessen „Cavalleria“ doch dem Chor so große Effekte verdankt, oder die unheilvolle Influenza Wagnerscher Theorie, was ihn im „Fritz“ den Chor verbannen ließ? Die prächtigste Gelegenheit zu einem lebensvollen Chor-Finale liegt in Erckmanns Erzählung förmlich auf der Hand. Ich meine die lustige Kirchweih in Bisheim, wo Fritz, von unbestimmter Sehnsucht angetrieben, plötzlich mit seinen Freunden erscheint, Susel findet, mit ihr tanzt und inmitten von Fröhlichen selber im Glücke schwelgt. Die Scene ist ein Glanzpunkt der Erzählung und hätte ein Glanzpunkt der Oper werden können. So aber klingt die ganze idyllisch stagnierende Handlung in lauter Monologen und Dialogen aus. Am wenigsten dürfte gerade aus deutschem Gesichtspunkte gegen das Sujet

eingewendet werden. Das deutsche Theater-Publikum, insbesondere der mittleren und kleineren Städte, bewahrt seit den Tagen Schröders, Ifflands und Kotzebues noch immer eine heimliche Liebe für Familiengemälde, ländliche und kleinbürgerliche Stücke. Daß aber just Mascagni diese simple Herzensgeschichte sich erkor, schien verwunderlich. Wir haben allerdings in der „Cavalleria“ auch Töne von rührender Zartheit und Anmut vernommen, aber gleichsam nur nebenbei als kontrastierendes Element. Mascagnis Stärke waren entschieden die gewaltigen, ja gewaltsamen Effekte, die Ausbrüche überschäumender Leidenschaft. Selbst seine fröhlichen Melodien (Trinklied, Fuhrmannslied, Bauernchor) sind von einem giftigen Rot durchschossen. Mascagni ist ein eminent dramatisches Talent im Sinne Verdis, nicht ein lyrisches, wie seine mittelmäßigen Lieder beweisen. Ein so geartetes Naturell vermag mit einem guten Jungen wie Freund Fritz nicht lange unisono zu gehen; er wird entweder sich selbst Gewalt anthun oder dem Stoffe. Mascagni hat häufiger das Letztere gethan. Nicht nur die leidenschaftlichen Gefühle spannt er bis zum Bersten, auch der gewöhnlichen Konversation giebt er einen übertrieben aufgeregten Charakter. Wir werden das an Einzelheiten genauer sehen. Gehen wir die Oper durch.

Gleich das Vorspiel („Preludietto, tempo di Valzer“) beginnt ganz unmotiviert mit einer Reihe peinlich dissonierender Accorde, die sich eigensinnig fortspinnen und wiederholen, damit der Hörer ihre feinen Stacheln ja recht empfinde. Im Orchester, wo diese Unholde von einem Piccolo, einer Flöte und zwei Klarinetten geblasen werden, wirken sie freilich nicht so teuflisch, wie auf dem Klavier. Da meinte Freund Billroth, ihm sei, als würde er von der alt-

gewordenen, keifenden Susel mit scharfen Nägeln ins Gesicht gekratzt. Man könnte diese Aufdringlichkeit häßlicher Klänge, die sich in der neuesten Musik gleichwertig dünken mit dem Harmonischen, einen sozial-demokratischen Zug nennen: alles soll gleichberechtigt sein, Disharmonie wie Harmonie. Der erste Akt enthält überwiegend Konversations-Musik, zwischen Fritz und seinen Freunden, welche an seinem Geburtstag mit ihm schmausen. Diese Art musikalischen Dialogs über einer fortlaufenden Orchester-Melodie ist hier trotz unverkennbar französischem Einfluß keineswegs so fließend und ebenmäßig behandelt, wie zum Beispiel in „Manon" oder „Werther". Es ist musivische Arbeit, auch im Orchester; Stückchen, die nicht immer zusammenpassen. Der unaufhörliche Takt- und Tempowechsel bei stets unruhiger Modulation giebt der Musik zum „Freund Fritz" etwas Formloses, Schaukelndes. Suschen tritt ein mit einem Veilchenstrauß und einem Gratulationslied in G-dur, welches sich eigentlich nur dadurch auszeichnet, daß es konsequent F bringt, wo das Ohr den Leitton Fis erwartet. Es ist dies eine Lieblingsgewohnheit Mascagnis, die wir schon aus der „Cavalleria" kennen, der wir aber noch viel häufiger im „Fritz" begegnen. Wenn man Suschens Lied oder dem zweiten Liede des Zigeuners in G-moll ein Kreuz vor das stereotype F setzte, so hätte man eine ganz gewöhnliche Melodie; durch die naturwidrige Vertiefung des Leittons wird sie „pikant" gemacht und gleicht etwas Besonderem. Derlei künstlich verbogene, verkrüppelte Harmonien entstellen manche der hübschesten Einfälle in „Freund Fritz". Jedenfalls verleihen sie aber — im Verein mit dem unaufhörlichen Taktwechsel, dem Schaukeln zwischen Dur und Moll in derselben Periode, endlich gewissen rhythmischen und instrumentalen Wunderlich-

keiten — der Musik Mascagnis ein eigenartiges Gepräge. Kein Zweifel, daß sich das Publikum mit der Zeit an diese Mißklänge gewöhnt, auch wohl in zehn Jahren noch stärkere vertragen wird; aber gerade das ist zu beklagen, daß solche zu herrschendem Einflusse gelangende Opern dahin wirken, das gesunde musikalische Gehör zu verstimmen, zu fälschen. Ebenso unerquicklich wie Susels Lied ist das des Zigeuners Joseph. Diese in Erckmanns Erzählung sympathische mannhafte Figur hat Mascagni leider in eine affektierte Knabenrolle für die Altistin verwandelt. Das endlose Violon-Solo, das dem Liede vorhergeht, ist ein gekünsteltes Bravourstück ohne echte Zigeuner-Poesie. Das kurze, kecke Orchestervorspiel vor jeder Strophe verspricht Besseres, als der langsam schleichende Gesang hält. Auch dieses Beispiel ist charakteristisch für die ganze Oper: die kleinen Orchester-Ritornells sind oft ganz reizend, der darauffolgende Strophengesang aber matt und zerrissen, wie auch in Suschens Romanze „Mein edler Herr“ im zweiten Akt. Der Marsch der Waisenkinder mit der Fanfare hinter der Scene (nach einem Volkslied „Ich bin lustig“) giebt dem Akt wenigstens einen frischen Abschluß. Der zweite Akt ist weitaus der beste. Hübsch sind gleich das kleine pastorale Vorspiel und die Parlandosätze Suschens; die graziöse Orchesterbegleitung über pizzikierten Bässen erinnert an Aehnliches bei Auber und Halévy. Ein Oboë-Solo präludiert einem kurzen Chor hinter der Scene, der mehr einem Grabgesang gleicht, als einem Schnitterlied. Hierauf folgt eine Art Ballade Suschens; vier langsame Strophen, jede immer um einen halben Ton höher gesungen, als die vorhergehende. Auch hier schiebt sich zwischen die Andante-Strophen ein rasches Orchester-Ritornell, das viel hübscher ist, als der bei aller

Verkünstelung monotone Gesang. Es folgt das vielgerühmte Duett zwischen Fritz und Susel unter dem Kirschenbaume; ein zartes, anmutiges Stück von lieblicher Wirkung. Ein sehr frisches Orchester-Motiv erklingt bei der Ankunft der Freunde und mischt sich geistreich scherzend in die Konversation. Als eine der Sonderbarkeiten dieser Partitur dürfte dem Hörer die Staccato-Figur in schnellen Sechzehnteln auffallen, die gleichzeitig von der Posaune und hoch oben von der Flöte geblasen wird. Eine gute Nummer, an welcher Erckmann mindestens ebenso viel Verdienst hat, wie der Komponist, ist das Duett am Brunnen zwischen dem Rabbiner und Susel; ein von den Blasinstrumenten choralartig begleitetes Andante religioso. Susel muß auf Davids Verlangen die Geschichte der Rebekka aus der Bibel erzählen. Der einfärbig ernsthafte Ton des „Aufsagens" ist anfangs glücklich getroffen; aber Mascagni kann nicht lange ruhig bleiben. Schon bei den ziemlich gleichgiltigen Worten der Erzählung: „Sende ein Mädchen, daß ich zu ihr rede" u. s. w. verfällt er in einen unmotivierten Kraftaufwand, treibt die Stimme in die Höhe und zwingt die Sängerin, zu schreien, während das ganze Orchester mit Pauken und Posaunen in einen Aufruhr gerät, als handelte es sich um den Untergang Jerusalems. Beim Abgang des verschämt flüchtenden Suschen fügt Mascagni zu dem Fortissimo des ganzen Orchesters noch ein Tamtam! In dem Schauspiel „Freund Fritz", ehedem in Laubes Stadttheater gegeben, hat mir die Scene am Brunnen einen tieferen Eindruck gemacht als in der Oper. Dort beherrschte ein gemütvoller, von leichter Ironie durchwehter Ton dieses Zwiegespräch, das in der Oper in tragisches Pathos hinaufgehoben wird. Das Andante des Fritz: „Mich umfängt's wie heiße Schwüle",

beginnt einfach, warm empfunden, an Verdi anklingend; leider stockt alsbald der melodische Fluß, das Stück entwickelt sich nicht, bricht ab, wie so viele in dieser Oper. Recht stimmungsvoll ist der Schluß des Aktes mit dem leisen Herüberklingen des Chors hinter der Scene. Vor dem dritten Akt hören wir ein „Intermezzo", das auch schon berühmter ist, als es verdient. Mit dem Intermezzo aus der „Cavalleria", — gewiß kein musikalisches Heldenstück, aber durch seinen Klang fesselnd, — ist doch dieses D-moll-Präludium nicht zu vergleichen. Eine Zigeuner-Imitation, gebildete, affektierte Zigeunermusik, die ihre Wirkung durch die Wucht eines mit aller Kraft gestrichenen Geigen-Unisonos erzwingt. Das traurige Liebeslied des Zigeuners mit Piccolo und Fagott bewegt sich, stark außerhalb des Stiles der Oper, in abgerissenen, übertriebenen Phrasen. Auch das folgende Arioso des Fritz in Ges-dur behilft sich meist mit bekannten Phrasen leidenschaftlicher Exaltation und vernichtet durch fortwährenden Taktwechsel die Einheit der Stimmung, wie die Einpräglichkeit der Melodie. Von starker Empfindung ist der kurze Monolog Susels: „Nicht mehr lachen, nur weinen". Das folgende Liebesduett zwischen ihr und Fritz öffnet zwar alle Schleusen der Opernberedsamkeit, bringt es aber doch, vor lauter Übertreibung im Gesang und Orchester, nicht zu überzeugender Innigkeit. Es ist Verdisch, ohne Verdis Erfindung und Originalität. Ein paar Schlußtakte singen Fritz und Susel unisono, unter großem Orchesterspektakel. Nun kommen zum fröhlichen Ende die Freunde herbei und wiederholen Fritzens Strophe: „O Liebe, du sanfte Leuchte", welche dadurch nicht bedeutender wird. Nur unpassender an dieser Stelle, welche einen fröhlichen Abschluß verlangt, ist die pathetisch-sentimentale Melodie, in welcher Fritz vorher sein Liebesweh ausgesungen hat.

Die Frage, wie sich „Freund Fritz" dem Werte nach zur „Cavalleria" verhalte, ist mit einem Worte schwer zu beantworten. Daß er die Wirkung nicht erreicht, welche von der „Cavalleria" mit der Gewalt einer Explosion ausging, versteht sich von selbst. Mascagnis einaktige Tragödie überraschte und packte als etwas ganz Neues. Nicht als ob die musikalischen Ideen an sich besonders originell klängen, aber ihr Verschmelzen mit der erschütternden Handlung und dem leidenschaftlich mitfühlenden Orchester, das alles zusammen machte ohne Frage den Eindruck einer neuen Erscheinung. Die einfache Herzensgeschichte „Freund Fritz" kann Aehnliches nicht bieten. Sie steht an äußerer Wirkung zurück; auch musikalisch darin, daß alle größeren Ensembles fehlen und selbständige wirksame Musikstücke von abgerundeter Form seltener als in der „Cavalleria" vorkommen. Auch wüßte ich im „Fritz" keine Scene namhaft zu machen, welche an tiefer Empfindung, an rührender Gewalt den Hauptmomenten der Santuzza und des Turiddu gleichkäme. Trotzdem läßt sich kaum behaupten, daß Mascagnis Talent im „Freund Fritz" gesunken wäre; es ist nur auf ein ihm weniger homogenes Gebiet geraten. Vorzüge der neuen Oper sind: daß sie sich frei hält von Trivialitäten, die in der „Cavalleria" recht häufig vorkommen; daß ihr Stil doch einheitlicher, geläuterter ist, seine italienischen, französischen und deutschen Elemente nicht so ungeniert nebeneinander stellt, sondern möglichst zu verschmelzen sucht. Das Orchester — von den erwähnten einzelnen Maßlosigkeiten abgesehen — klingt feiner, gewählter, interessanter. In der Orchesterpartie finden wir mehr Originalität und Geist, als in den Gesängen, obgleich auch diese Zartes und Anmutiges enthalten. Was wir an der neuen Oper be-

klagen, ist, wie gesagt, ihre Exaltation des dramatischen Ausdrucks, ihr raffiniertes Künsteln in Harmonie und Rhythmus, endlich die nervöse Unruhe, welche die Musik nie zu einer wohlthuenden anhaltenden Sammlung kommen läßt. Trotz alledem: es steckt Race in dieser Musik, eine Seltenheit bei den Operncomponisten unserer Tage. Das starke dramatische Talent Mascagnis ist unanfechtbar; seit der „Cavalleria“ scheint es mir auch musikalisch verfeinert. „Freund Fritz“ verrät noch die Gährung dieses Talentes, er deutet auf den starken, klaren Wein, den uns Mascagni in Zukunft noch kredenzen wird.

Signor Formica.

Komische Oper von Ed. Schütt, nach der gleichnamigen Novelle von E. Th. A. Hoffmann.
(1892.)

Wer kennt heute noch Hoffmanns Novellensammlung „Die Serapionsbrüder“? Wahrscheinlich nur, wer sie in einer ziemlich weit zurückliegenden Jugend gelesen hat. Die heutige Jugend steht in ratloser Verwunderung vor der halb schaurigen, halb humoristischen Romantik Hoffmanns, an welcher frühere Generationen sich erquickt haben. Welches Wagnis für einen modernen Komponisten, sich von dorther einen Opernstoff zu holen! Hoffmanns „Serapionsbrüder“ — so genannt nach einem verrückten Heiligen, der durch seine Einfälle die Weisesten in Verwirrung bringt — unterhalten sich, wie die Freunde in Tiecks „Phantasus“, mit Gesprächen über Kunst und mit romantischen Erzählungen. Eine davon heißt „Signor Formica“. Das ist ein angenommener Name, unter welchem der berühmte Maler Salvator Rosa in einem kleinen Volkstheater Komödie spielt und die Lächerlichkeiten seiner Zeitgenossen verspottet. Die paar Worte, mit denen der Erzähler diese Geschichte einleitet, hätten den Librettisten und Opern-Kompositeur

stutzig machen müssen. „Ich hatte im Sinne," sagt der Serapionsbruder Ottmar, „jene gemächliche aber anmutige Breite nachzuahmen, die in den Novellen der alten Italiener, vorzüglich des Boccaccio, herrscht, und über dieses Bemühen bin ich, wie ich lieber gleich selbst gestehen will, weitschweifig geworden." Gerade in dieser bequemen, anmutigen Breite liegt aber der eigenartige Reiz der Hoffmannschen Erzählung; ein Reiz, der sofort schwindet, sobald nur die nackte Handlung in plumpem scenischen Vorwärtsdrängen auf die Bühne gebracht wird. Bei Hoffmann hebt die Geschichte damit an, wie Salvator Rosa krank und hilflos in Rom anlangt, von einem braven Hausmütterchen gepflegt, von einem lächerlichen Charlatan, Dr. Splendiano, falsch behandelt und endlich von dem jungen Wundarzt Antonio Scacciati geheilt wird. Er entdeckt das große Malertalent Antonios, der seine Kunst aussichtslos im geheimen ausübt, und verhilft ihm durch eine erlaubte List zur Anerkennung und Aufnahme in die berühmte Akademie von San Luca. Antonio klagt dem Freunde auch seine Herzensnot: er liebt Marianna, die Nichte des geckenhaften Geizhalses Capuzzi, welcher, selbst in das Mädchen verliebt, den jungen Maler von der Schwelle jagt. Nach allerlei listigen und lustigen Streichen, welche der nie verlegene Salvator dem alten Capuzzi spielt, schmiedet er mit Antonio einen kühnen Plan: sie wollen Marianna beim Herausgehen aus dem Theater entführen.

An diesem Punkt der Erzählung setzt die Oper ein. Die Personen der Erzählung kommen auf die Bühne wie aus der Pistole geschossen; wir wissen nichts von ihrer Vorgeschichte, ihren Beziehungen, ihrem Charakter. Für das Publikum der Oper sind Antonio und Marianna ganz gewöhnliche Theaterpuppen; Capuzzi, Dr. Splendiano, Musso

und der Offizier lauter unverständliche Karrikaturen ohne Witz und Humor. Die versuchte Entführung mißlingt, und nach einer allgemeinen Prügelei leert sich die Bühne, merkwürdigerweise ohne den Nachtwächter aus den „Meistersingern". Der erste Akt schließt, ohne daß jemand, der nicht zuvor aufmerksam die Novelle gelesen, aus der Handlung klug wird. Ebenso unklar ist uns die Ursache und der Ausgang des Streit- und Schimpf-Duos zwischen Capuzzi und dem Doktor, welches den zweiten Akt einleitet. Es wird durch die Meldung des Bedienten abgekürzt, daß ein Offizier vorsprechen will. Anstatt ihn eintreten zu lassen, eilen die beiden Wauwaus die Treppe hinab, damit Marianna Muße habe, eine lange Arie zu singen. Genau nachdem sie ausgesungen, kommen die Alten mit dem Offizier wieder die Treppe herauf. Dieser bringt die Nachricht, daß für heute Abend ein neuer Entführungsversuch geplant sei; er empfiehlt aber trotzdem den Besuch der Komödie, indem er mit seinen Polizeisoldaten die Entführer auf frischer That ertappen und festnehmen will. Zuvor wird noch der alte Witz aufgewärmt, daß das Fräulein und die Zofe ihre Kleider tauschen müssen. Die nächste Scene versetzt uns in das Innere des bescheidenen Teatro Musso: hölzerne Bänke vor einer kleinen Bühne. Auf dieser wird zuerst eine kurze Pantomime gespielt, dann eine komische Scene, in welcher der beliebte Formica in der porträtähnlichen Maske des Capuzzi auftritt und diesen durch boshafte Sticheleien so lange reizt, bis Schimpfworte hin und wider fliegen und die Vorstellung abermals mit einer großen meistersingerlichen Prügelei endet. Diese Verwirrung hat Formica (d. h. Salvator Rosa) beabsichtigt, damit Antonio seine Marianna unbemerkt entführen könne, was denn auch glücklich gelingt.

Der dritte Akt versetzt uns nach Florenz in einen Festsaal, wo das Liebespaar, im Begriff, zur Vermählung zu schreiten, sich in einem zärtlichen Duo ergeht. Aber Capuzzi, wie immer in Begleitung seines gräßlichen Dr. Splendiano, ist ihnen aus Rom nachgefolgt. Er weist ein päpstliches Dekret vor, welches die Ehe Mariannas für ungiltig erklärt und ihm selbst den nötigen Dispens erteilt zur Heirat mit seiner Nichte. Wie löst nun unser Textdichter diesen harten Knoten? Er setzt einen eigenen Einfall an die Stelle der Hoffmannschen Katastrophe, eine Erfindung, so albern, daß man sich kaum traut, sie nachzuerzählen. Der allgegenwärtige Salvator Rosa erscheint nämlich in der Maske eines fürchterlichen uralten Zauberers. In den Festsaal eintretend, zieht er mit seinem Stabe Beschwörungskreise um sich, was richtige Zauberer doch nur thun, wenn sie im Dienste sind. Zu zaubern hat er gar nichts, sondern blos vorzugeben, er sei Battista, der vor 30 Jahren ausgewanderte ältere Bruder Capuzzis. Jetzt also wissen wir, weshalb in den beiden ersten Akten so oft und immer zur Unzeit von dem verschollenen Bruder gesprochen wird, der uns gar nicht interessiert! Der angebliche Battista erklärt, er komme, um seine vormundschaftlichen Rechte auf Marianna geltend zu machen und — sie zu heiraten. Das ist Herrn Capuzzi doch zu viel; er zerreißt das päpstliche Dekret und giebt Marianna frei. Nun wird gewiß Salvator — so glaubt jedermann im ganzen Parkett — seine Maske abnehmen und mit einem heiteren Schlußgesang die allgemeine Versöhnung feiern. Aber nein — das Unglaubliche geschieht! Salvator bleibt Zauberer, er nickt bedeutsam mit seinem krummen Eulenschnabel und winkt nach dem Hintergrund. Die Wand öffnet sich. Das verdutzte Publikum schaut in ein riesiges

astrologisches Observatorium mit Planeten, Sternen und kleinen Genien, welche goldene Vogelhäuser oder so etwas dergleichen in Händen halten. Der ehrwürdige Uhu aber singt unter Harfenbegleitung ein langes, immens langweiliges und feierliches Andante, eine Art Beschwörung: „Wandelsterne, ihr Planeten des verborgenen Propheten, Kunde gebt vom Wandelbaren, das Verborg'ne laßt erfahren!“ u. s. w. Man traut seinen Augen, seinen Ohren kaum. Nachdem er sich dergestalt sattsam ausgeschwelgt in Harfen-Arpeggien und hoher Baritonlage, wirft er endlich die Verkleidung ab. „Große Bewegung“ heißt es in der Partitur. Große Bewegung auch im Publikum, das, niedergeschmettert von dem Humor, bestürzt dem Ausgange zueilt.

Um so hölzerne Figuren, so altmodische Stoffe zu beleben, dazu bedürfte es einer genialen Musik, die den Hörer vor Lachen und vor Entzücken gar nicht zur Besinnung kommen läßt — einer Musik à la „Barbier von Sevilla“. An diesen muß man ja unwillkürlich denken: Formica ist der Figaro des Stückes, Capuzzi sein Bartolo, Splendiano sein Basilio; das verfolgte Liebespaar hat nur die früheren Namen gewechselt. Eine schärfere Charakteristik bleibt uns der Textdichter schuldig; der Componist aber hat nicht viel gethan, dem Mangel abzuhelfen. Man kann an keiner dieser Personen warmen Anteil oder lebhafteres Interesse nehmen. Am besten hat sich Herr Schütt noch mit dem Liebespaare abgefunden, dem er einige gefällig sentimentale Melodien oder Melodien-Fragmente in den Mund legt. Formica, dramatisch wie musikalisch unbedeutend, tritt keineswegs in den Vordergrund, wie man doch von dem Haupt- und Titelhelden erwartet. Durch die ganze Hoffmannsche Novelle zieht sich der geheimnisvolle Reiz, daß bis zum Schluß

niemand, selbst Antonio nicht, die Identität des Komödianten Formica mit Salvator Rosa vermutet. In Schütts Oper eröffnet Salvator, aus dem Theater tretend, gleich anfangs dem Antonio, er habe „heute schon zwanzig Masken wohl getragen", und weiterhin verraten zahlreiche Flüsterworte und a parte, daß das Liebespaar und sein dienstfertiger Anhang um das Geheimnis wissen. Karrikaturen wie Capuzzi und Splendiano sind nicht komisch, sondern nur abgeschmackt; letzterer insbesondere, ein Wotan in roten Hosen, bringt uns zur Verzweiflung. F. Sarcey braucht in seinen Jugend-Erinnerungen für einen Menschen von gespenstisch unwiderstehlichem Wesen die Bezeichnung: „un personnage hoffmannesque". Dieser dämonische „hoffmanneske" Zug leuchtet aus keinem einzigen Gesicht, keinem einzigen Takt in Schütts Oper. Offenbach in seinen „Contes d'Hoffmann" kommt thatsächlich dem Urbild seiner Oper viel näher.

Musikalisch erscheint Schütts Oper als ein liberaler Compromiß zwischen dem Wagnerschen Meistersinger-Stil und der französischen Opéra comique; beide Elemente mehr neben einander gestellt, als mit einander verschmolzen. Wagners Methode beherrscht die größere Hälfte der Partitur; über einer selbständig fortspinnenden Orchester-Begleitung bewegen sich die Singstimmen in jenem Parlandostil, der vorherrschend aus Satzgliedern besteht und diese nur selten zu längeren Perioden zusammenschließt. Natürlich finden wir auch die wunderliche Deklamation der „Meistersinger" im „Formica" genau wieder: das accentuierte Aufsteigen der tonlosen Endsilben in die Quart, Quint, sogar in die Sext. (Gleich im ersten Akt: vertreiben, auf alle Fälle, krank sich stellen u. s. w.) Durch diesen Parlandostyl macht bekanntlich Wagner das alte Recitativ und vollends die gesprochene Prosa

entbehrlich. Es ist somit schwer begreiflich, warum Schütt nebenher auch ganze lange Dialoge sprechen läßt. Wird in einer Oper der gesprochenen Prosa ein so breites Feld eingeräumt, dann erwartet man daneben nicht wieder deklamierte, sondern musikalisch geformte Gesangstücke wie bei Auber oder Lortzing. Ganz gegen Wagnersches Gesetz — zuweilen auch gegen den Sinn — verstoßen bei Schütt die häufigen Wortwiederholungen. „Kein Wörtchen mehr!" flüstern im zweiten Akt die beiden Mädchen einander zu, wiederholen das aber unzähligemal. Der Wagner-Stil in „Signor Formica" wechselt zeitweilig mit Musikstücken, die in Form und Ton völlig auf die alte komische Oper zurückgreifen. Dahin gehören die Chöre, Salvators Lied „Es ist kein Ding so hoch", das Buffo-Quartett und das Frauen-Duett im zweiten Akt, die (bei der Aufführung wegbleibende) Ballade von Battista u. a. An dem symmetrischen Bau und der melodiösen Heiterkeit dieser Nummern schien das Publikum sich zu erholen, trotz ihres Beigeschmacks von Trivialität. Übersichtlich geformte Stücke von Flotowscher Leutseligkeit, entsprechen sie jedenfalls besser dem Geist der komischen Oper als die andere größere Hälfte der Schüttschen Partitur, welche es vor lauter Anstückeln und Abreißen des melodischen Fadens, vor lauter Tifteln und Künsteln in der Begleitung zu keiner Wirkung bringt. Sogar die gesangvollste Melodie in der ganzen Oper, die des Liebesduetts, wird von den Singstimmen in lauter Fragmente zerbröckelt; sie macht darum in der Ouvertüre — also nicht gesungen, sondern gespielt — eine größere Wirkung als in dem Duett selbst! In ähnlicher Weise wird manche kaum aufgebrochene hübsche Melodienblüte geknickt, von dem Aschenregen des „geistreichen" Orchesters bedeckt und — wir

können dem Wortspiel nicht entgehen — verschüttet. Entschiedenes Lob verdient die diskrete, oft sehr zarte Orchesterbegleitung der Gesangstücke und die sangbare Führung der Singstimmen. Schütt bewahrt fast durchweg eine maßvolle Haltung und greift weder zu den äußeren Schrei-Effekten noch zu dem Orchestergetöse der großen Oper.

Rekapitulieren wir den Verlauf der Première. Im ersten Akt wurde der lyrische Monolog Antonios applaudiert, doch schien Unlust über die Unverständlichkeit der Handlung zu überwiegen. Eine wirklich heitere Stimmung im Publikum machte sich zum ersten Mal bei dem komischen Männerquartett im zweiten Akt bemerkbar — dann nicht wieder. Von der Komödie im Teatro Musso, als dem Höhepunkt der ganzen Oper, hätten wir uns größere Wirkung versprochen. Das Theater im Theater ist ein oft dagewesener Spaß, der aber noch immer seine Schuldigkeit thut. Der Komposition fehlt es jedoch an packenden Motiven und fortreißendem Humor. Auch ist es Herrn Schütt leider nicht eingefallen, die Musik zu der Pantomime in volkstümlich italienischer Weise zu komponieren, wie dies mit besserer Einsicht Leoncavallo in der ganz analogen Scene seiner „Pagliacci" gethan hat. Das Libretto zum dritten Akt haben wir bereits als eine grausame Heimsuchung bezeichnet. Einen Zustand, gegen den Götter selbst vergebens kämpfen, vermag auch Herr Schütt nicht zu besiegen. Aber erleichtern, versüßen hätte er ihn können. Er mußte nicht seine allerschwerfälligste und langweiligste, sondern seine heiterste und witzigste Musik über diesen Akt ausgießen. Da kommen gleich die beiden Schreckensbassisten Capuzzi und Splendiano mit einem Trauermarsch in As-moll unter dumpfen Posaunenklängen herangeschritten; es fehlt nur noch das schwarze Tuch über den Pauken. An

diesen Grabgesang schließt sich die gravitätische Beschwörung des Zauberers in D-moll, abermals mit Posaunen, und ein Zankduett Nr. 2 der beiden Alten. Das alles ohne eine Spur von Humor, in bitterem Ernst komponiert! Folgt noch ein recht verdrießlicher Hochzeitschor und ein pathetisches großes Ensemble mit den in italienischen Opern vorgezeichneten Crescendos und Unisonos aller Stimmen; endlich zu allerschlechtester „guter Letzt" die feierliche Sterngucker-Hymne mit Harfenbegleitung! Der ganze dritte Akt, vom Ende des Liebesduetts bis zum Schluß der Oper, ist, dramatisch und musikalisch, ein großer Mißgriff. Nach unserer Empfindung lag es nahe, auf die Liebesscene ein kleines Hochzeitsballett folgen zu lassen und nach rasch durchgeführter allgemeiner Versöhnung das Ganze mit einem heiteren Schlußgesang kräftig abzuschließen.

Das anmutige, wenngleich nicht starke Talent des Komponisten, das an mehr als einer Stelle das musikalische Stilgemenge durchbricht, läßt uns hoffen, daß er mit Hilfe besserer Textbücher eines Tages noch gute Opern schreiben werde.

Gringoire.

Oper in einem Akt von Ignaz Brüll.

(1892.)

In Brülls „Goldenem Kreuz" besitzen wir eines jener angenehmen Singspiele, welche im Geist der älteren Opéra comique das Rührende mit dem Heiteren so glücklich zu verschmelzen wußten. Spielopern dieser Gattung, in welchen entweder das sentimentale oder komische Element überwog, wurden ehedem viel häufiger komponiert als heute; ja sie bildeten recht eigentlich die Erholungs- und Lieblingsstücke des deutschen Publikums. Was Deutschland seit Lortzings Tod in diesem Fach hervorgebracht hat, ist recht gering an Zahl und Erfolgen; Brülls „Goldenes Kreuz" glänzt sichtbar aus dieser Schar heraus. Nahezu 20 Jahre alt, herrscht diese Oper noch zur Stunde auf allen deutschen Bühnen; sie scheint sogar den jüngeren „Trompeter von Säckingen" überleben zu wollen, der, anfangs weit stürmischer bejubelt, doch bereits ein seltener Gast geworden ist in unserem Repertoire. Jetzt sehen wir den Erfolg des „Goldenen Kreuzes" in einem neuen Werk Brülls, der einaktigen Oper „Gringoire" wieder aufleben. Wir freuen uns dieses Erfolges einmal um

des Komponisten willen, der zu den geachtetsten und beliebtesten Tonkünstlern Wiens zählt, sodann wegen des Werkes selbst, das durch die immer seltener werdende Eigenschaft melodiöser Anmut zu wirken sucht. Die Wirkung wird glücklich unterstützt durch das Interesse des Publikums an der Handlung im „Gringoire". Das Gleiche war der Fall bei dem „Goldenen Kreuz", für welches Mosenthals gutes Libretto noch reichlicher vorgesorgt hatte. Beide Textbücher sind französischen Theaterstücken von erprobter Wirkung nachgebildet. Aber „Gringoire" bietet dem Komponisten keine so bewegte, spannende Handlung, keine so glücklich kontrastierende Figuren wie das „Goldene Kreuz". Eigenartig und fesselnd ist im „Gringoire" eine einzige Person, der Titelheld selbst; nur er und sein Schicksal interessieren uns. Gringoire ist bekanntlich eine historische Person von litterarischer Prägung. Er hat als poetischer Abenteurer ganz Europa durchzogen und sich dann in Paris an die Spitze einer Karnevals-Gesellschaft, der „Enfants sans soucy", gestellt, welche ein Privilegium zur Aufführung von Possen besaß. Er schrieb eine Menge allegorischer und politischer Festspiele, darunter im Fasching 1511 eine Posse „Jeu et sottie du Prince des Sotz", die gegen Papst Julius II. gerichtet war und an welcher Ludwig XII. mitgearbeitet haben soll. Nach dem Tode dieses Königs zog Gringoire nach Lothringen und dichtete nur noch im Dienste der Kirche. Von diesem historischen Gringoire hat der Titelheld Banvilles und Brülls nicht viel mehr als den Namen. Jener ist weder Bettler noch Straßensänger gewesen und war im Jahre 1469, welches das Textbuch als Zeit der Handlung angiebt, noch gar nicht geboren. Für Wert und Wirkung des Theaterstückes ist das glücklicherweise sehr gleichgültig. Herr Victor Leon

hat das Opernlibretto in getreuer Anlehnung an Banvilles Schauspiel gewandt und mit musikalischem Verständnis bearbeitet.

Die Oper wird gleich durch das Hauptthema der Ouvertüre sehr glücklich eingeleitet — ein hübsches, fein instrumentiertes Marschthema, das uns in die richtige behagliche Lustspielstimmung versetzt. Nach dieser Ouvertüre haben wir uns von dem Folgenden zwar keine goldenen Berge, aber doch ein goldenes Kreuzlein versprochen. Diese Hoffnung ward uns nur in Einzelheiten erfüllt. Als Ganzes erscheint uns Gringoire trotz unleugbarer technischer Fortschritte doch innerlich ärmer als das „Goldene Kreuz". Die melodiöse Erfindung fließt nicht so frisch und ergiebig; der dramatische Ausdruck bleibt nicht so natürlich und einheitlich im Verlaufe der Handlung. Das liegt zum Teil am Stoff. Als durchaus gesungene Oper muß Gringoire auf die feinsten, geistreichsten Wendungen von Banvilles Dialog verzichten und die Handlung all zu breit ins Lyrische hinüberziehen. Alles, was dem Auftreten Gringoires vorangeht, ist sehr weit ausgesponnen, und doch beginnt erst mit diesem Moment das Interesse der Handlung. In nicht weniger als drei Liedern erklärt uns Loyse, warum sie nicht heiraten mag! Das erste, mit dem Refrain „Der Rechte!", bewegt sich mit schalkhafter Anmut, ganz im Ton der Komischen Oper. Dieser Ton ist schon etwas affectiert hinaufgestimmt in dem zweiten Liede (F-moll), worin Loyse von ihrem Freiheitsdrang singt, an dessen „loderndes Feuer" wir trotzdem nicht glauben können. Nach ihrem dritten Manifest des Ledigbleibens („Mir ist, als liebt' ich einen Mann"), einem Strophenlied wieder in Moll, macht Papa Simon die bedenkliche Aeußerung: „Nun reißt mir wirklich die Geduld!"

Auch König Ludwig sorgt nicht sonderlich für unsere musikalische Unterhaltung, indem er sich mit einem jener gemütlich salbungsvollen Ariosos einführt, welche seit dem Landgrafen Hermann zu den landesväterlichen Attributen in der Oper gehören. Endlich wird Gringoire hineingezerrt. Sein Auftreten, der erste Dialog, auch die Ballade vom „Garten der Gehenkten" haben charakteristische Färbung und musikalischen Fluß. Aber langweilig wird Gringoire, wenn er in visionärer Verzückung, fast à la Lohengrin den Anblick der schönen Loyse schildert; solche Exaltation des Gesanges wie der Instrumentierung überschreitet den bescheidenen Rahmen dieses Stückes. Die folgende große Scene zwischen Gringoire und Loyse bildet im Schauspiel wie in der Oper den dramatischen Höhenpunkt, dem das ganze Interesse des Publikums zustrebt. Eine schwere Aufgabe für den Komponisten, der hier gleichsam mit zwei bis drei Pinselstrichen fertigbringen muß, was der rasch bewegliche, gesprochene Dialog durch zahllose feine Züge so überzeugend erreicht. Brülls Musik hat die erste Hälfte dieser Werbungsscene glücklich illustriert; die zweite Hälfte, etwa von den Worten „O der Poet!", versteigt sich in ein phrasenhaftes Opernpathos, das in dem Duettsatz „Erbarmet euch der Armen, Kranken" gipfelt. Für diese wichtigste Scene hätten wir bedeutendere musikalische Motive erwartet. Im ganzen ist Brülls „Gringoire" ein liebenswürdiges Werk, das durchwegs den feinfühlenden erfahrenen Musiker verrät. Ueberall erfreut uns der reine, harmonische Satz, die gute Führung der Singstimme, die korrekte Deklamation, vor allem die klangvolle vornehme Instrumentierung. Häßliches begegnet uns nirgends, Gewöhnliches häufig. Ausschreitungen eines unbändigen Temperaments und einer kecken Origina-

lität haben wir bei Brüll nicht zu fürchten; wenn er ja etwas übertreibt, so sind es die bürgerlichen Tugenden. Im französischen Original sagt Gringoire zum König: „Voyez vous, Sire, le bon sens n'est pas mon fort; je n'ai que du génie.“ Der Gringoire Brülls dürfte den Satz richtiger umkehren.

Italienische Opern

in der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung.

(1892.)

[Mascagni. Leoncavallo. Ciléa. Mugnone. Giordano.]

Von der italienischen Opern-Gesellschaft der „Theater- und Musik-Ausstellung" im Prater hörten wir zuerst die „Cavalleria rusticana" und „Amico Fritz".

Mit den beiden Mascagnischen Opern war die Thätigkeit der italienischen Oper im Ausstellungs-Theater keineswegs abgeschlossen. Herr Sonzogno, der große römische Musikverleger, dessen Preisausschreibung bekanntlich das Talent und den Ruhm Mascagnis ausgebrütet hat, wollte uns die besten jetzt in Italien wirkenden Sänger vorführen, und zwar in den allerneuesten Original-Opern Sonzognoschen Verlages. Vier neue Opern und die Componisten dazu hat Herr Sonzogno zur Ausstellung mitgebracht. Er fährt gleichsam in großer Parade vierspännig vor. Die „Pagliacci" von R. Leoncavallo und „Il birichino" von L. Mugnone, „Tilda" von Fr. Ciléa und „Mala vita" von U. Giordano sind bemerkenswerte Zeichen der Zeit; sie zeigen uns das immer stärkere Eindringen der naturalistischen Schule, des „Verismo", in die Oper. Merkwürdig, daß diese Richtung

sich zuerst in der italienischen Oper zeigt, welche doch unter dem Einflusse langer Tradition am längsten festgehalten hat an idealem Inhalt und Stil. In Frankreich haben zuerst die Flügelmänner der Opéra comique im achtzehnten Jahrhundert — Philidor, Monsigny, Grétry — Stoffe und Typen des Alltagslebens mit großer Wirkung zu musikalischen Rührstücken und Familien-Gemälden verwendet. Doch selbst in dem empfindsamsten, zum Beispiel im „Deserteur“, wurde der eigentlich tragische Ton vermieden, alles Gräßliche beseitigt und stets mit einem glücklichen Ausgang geschlossen. Die neueste Richtung sucht ihre tragischen Stoffe am liebsten auf dem Dorfe und im Arbeiterviertel auf und kennt nur blutige Lösungen. In Frankreich ist Bizets „Carmen“ der erste und bis jetzt einzige bedeutende Vorgang in dieser Richtung. Desto stärker regt es sich gerade in Italien. Von dort dürfen wir zuerst gefaßt sein auf musikalische Seitenstücke zu Gerhard Hauptmann, Sudermann, Richard Voß u. s. w. Ein Beispiel dieser Art ist die zweiaktige Oper „Pagliacci“ von Ruggiero Leoncavallo. Auf der italienischen Ausgabe heißt sie nicht Oper, sondern „Drama“, und es ist bezeichnend, daß jetzt sogar Italien, die musikalische und melodische Nation par excellence, in die kindische Furcht vor dem Namen „Oper“ verfallen ist. Und doch ist der Begriff „Oper“ so weit und so liberal, daß er jede Art allerschönster und allerdramatischester Musik umfaßt; man muß sie nur machen können. Maëstro Leoncavallo hat sich das Textbuch selbst geschrieben — natürlich, möchte man heute beisetzen. Dasselbe behandelt den tragischen Kontrast in dem Handwerke des Bajazzo, der als geschminkter Possenreißer das Volk lachen macht, während Not und Kummer sein Gemüt

bedrücken. Der Komponist entwickelt diese poetische Grundidee seines Dramas in einem eigenen, wie mir scheint, sehr überflüssigen „Prolog“, den der Clown mit großem Pathos dem Publikum vorsingt. Der starke Einfluß der „Cavalleria rusticana“ zeigt sich schon im Textbuche, das im Gräßlichen noch weiter geht. Endet die „Cavalleria“ mit einem Mord hinter der Scene, so schließen die „Pagliacci“ mit zwei Morden auf der Bühne selbst. Leoncavallo ist ein beachtenswertes, auf starken, leidenschaftlichen Ausdruck angelegtes Talent. Er hat Wärme, die sich in manchen gefühlvollen Stellen geltend macht, noch mehr aber loderndes Feuer in den Momenten äußerster Leidenschaftlichkeit. Uns dünkt manches darin grell und unnatürlich, den Italienern nicht.

In der italienischen Oper ist es nicht immer leicht, zu unterscheiden, was wirklich tiefere, echte Teilnahme, was nur momentane lärmende Aufwallung in dem Beifall des Publikums. Aber die „Pagliacci“ scheinen einen echten Erfolg errungen zu haben. Maëstro Leoncavallo wurde viel applaudiert, erschien auch nach jedem Applaus sofort bei offener Scene auf der Bühne, sich wieder und wieder verneigend. Merkwürdig, daß auch die Anhänger des „Verismo“ in Italien, die Verfechter der Naturwahrheit auf der Bühne, ganz unempfindlich sind gegen diese groben Störungen des dramatischen Zusammenhangs. Auch von der schlimmen Illusion, daß jeder Applaus schon das Verlangen nach Wiederholung der betreffenden Scene bedeute, wird man die italienischen Sänger schwer abbringen. In der ersten Aufführung der „Pagliacci“ wurde gleich der Prolog applaudiert. Was geschieht? Der Bassist Beltrami erscheint, bedankt sich und macht dem Dirigenten gewisse Freimaurerzeichen,

worauf er den ganzen langen, langweiligen Prolog noch einmal absingt. Dieses entsetzliche Ereignis dürfte dem Publikum vielleicht zur Warnung dienen, nicht gar zu freigebig und ausdauernd mit seinem Applaus zu sein. Wir hatten in den „Pagliacci“ die Folgen dieser Unvorsichtigkeit recht oft zu tragen, am schmerzlichsten nach einem das Glockengeläute nachahmenden Bauernchor, welcher repetiert wurde, obwohl man bei dem taktweis wiederholten f c, f c der Bässe schon beim ersten Mal verrückt werden konnte.

Weniger Stoff bietet uns eine zweite Novität, die einaktige Oper „Il Birichino“ von Leopoldo Mugnone. Es wäre wirklich schwer, zu diesem langweiligen Rührstück eine interessante, fesselnde Musik zu schreiben. Signor Mugnone hat das auch nicht gethan. Wir bedauern die redliche Mühe, die er sich gegeben; Mugnone ist ein guter Musiker. Möge er mit einem anderen Textbuch glücklicher sein. Die Oper „La Tilda“ von MaëstroCiléa ist eine Verquickung von modern realistischer Poesie mit der kindischsten Räuber-Romantik der zwanziger Jahre. Beispiellos ist gleich die Unwahrscheinlichkeit der Exposition. Die Straßensängerin Tilda sinnt auf Rache an ihrem ungetreuen Liebhaber, der sich mit einem angesehenen Fräulein verlobt hat. Zu diesem Zweck besticht sie einen Gefangenhaus-Aufseher, daß er einen eben zur Hinrichtung abgeführten Räuber entwischen lasse — bei helllichtem Tag, vor allem Volk, mitten in Rom! Nach solchen Vorgängen dürfen wir uns gar nicht wundern, Tilda alsbald ganz gemütlich bei den Räubern im Walde installiert zu finden; sie flickt die zerrissene Jacke des edlen Banditen, wofür er ihr zerrissenes Herz mit einer Tarantella-Produktion beschwichtigt. Der ungetreue Liebhaber Gaston, auf der Hoch-

zeitsreise begriffen, wird samt seiner jungen Frau von den Räubern gefangen und herbeigeschleppt. Tilda geht mit dem Dolch auf ihre Rivalin los, wird aber gerührt, als diese zu beten anfängt; sie betet mit und läßt sich dann von ihrem Gaston erstechen. Diese blutig dumme Handlung rückt äußerst schwerfällig vom Fleck; jede Scene wird durch langwierige, meist sentimentale, weichliche Musik hingehalten. In mancher Nummer verrät der Komponist,Ciléa, ein hübsches lyrisches Talent und eine musikalisch geübte Hand; so in dem langsamen Vorspiel zum dritten Akt, in dem Ave Maria für drei Frauenstimmen u. a. Als die Oper anfängt, langweilig zu werden, kommt zu rechter Zeit ein Tänzerpaar mit einer feurigen Tarantella hereingesprungen, welche das Publikum angenehm erfrischt. Es gab in der „Tilda" ziemlich viel Applaus und Hervorrufe, ohne daß man von einem richtigen Erfolge sprechen könnte. Mit einer hinreißenden Darstellerin wie die Bellincioni in der Titelrolle hätte die Oper allerdings ein ganz anderes Gesicht bekommen. Signora Torresella, die personifizierte Milde und Mäßigung, ist nicht dazu geschaffen, uns die rasende Leidenschaft dieser Tilda glaublich zu machen.

Ein viel lebhafteres Interesse hat die dreiaktige Oper Giordanos „Mala vita" gefunden. Sie wirkte schon durch den prickelnden Haut-goût ihres gewagten Stoffes. Man hat von der Oper bisher das Verfänglichste und Schmutzigste des Alltagslebens mit Recht ferngehalten, denn die Musik bleibt immer ein ideales Reich, in welchem selbst die stärksten Leidenschaften eine gewisse Grenze gegen das Gemeine einhalten müssen. In den wenigen existierenden Demimonde-Opern, wie „Traviata", suchte man die anstößigen Personen mindestens durch das malerische Kostüm

einer früheren Zeit in etwas idealere Umgebung zu rücken. Die Traviata tritt in reichem Brillantschmuck auf und kredenzt ihrer noblen Gesellschaft Champagner. In „Mala vita“ sehen wir die Traviata, welche hier Cristina heißt, im ärmlichen Hauskleide Wasser vom Brunnen holen. Moralisch gelten sie beide ganz gleich, aber ihr ästhetisches Milieu ist ein anderes. Der Alfredo unserer Cristina ist ein ganz gemeiner junger Färber, Namens Vito, welcher Blut hustet. Das kommt, wie uns mit großer Aufrichtigkeit in der Introduktion erzählt wird, von seiner Liederlichkeit, und diese wieder von seinem Liebesverhältnisse zu einer koketten verheirateten Frau Amalia. Herrn Vito wird angst und bang vorm Sterben; er gelobt vor einem Madonnenbild (das auf der Bühne durch eine lächerliche leere Nische vertreten ist), die nächstbeste Dirne zu heiraten, damit sie tugendhaft und er wieder gesund werde. Er sieht Cristina am Brunnen und macht der Ueberglücklichen einen Heiratsantrag. Lange soll ihr Glück nicht dauern. Das arme Ding wird erst von Amalia gereizt, verhöhnt und beleidigt, dann von Vito, der wieder in die alten Liebesnetze gefallen ist, schnöde verlassen. Verzweifelt sinkt sie an der Thür des Hauses zusammen, aus dem sie anfangs herausgekommen. Damit endet die Oper, in welcher sich noch der nichtsnutzige Gatte der Amalia mit einigen Saufbrüdern breit macht, damit das Ganze hübsch auf dem Niveau der ordinärsten Liederlichkeit bleibe. Die „Mala vita“ ist in ihrer dem Leben abgelauschten unbarmherzigen Wahrheit spannend und abstoßend zugleich, wie ja die meisten dieser realistischen Stücke.

Die Musik des Maëstro Giordano wirkt durch derb zutreffenden starken Situations-Ausdruck, auch hie und da

durch eine zartere Stelle, wie z. B. das erste Auftreten Cristinas. Der dramatische Geist ist bedeutender an ihm, als die musikalische Erfindung, das Temperament stärker als die Kunst. Die „Mala vita“ besteht fast aus lauter kleinen Stückchen Musik von verschiedenen Hitzegraden. Selbstständig geformte, aus sich selbst sich musikalisch entwickelnde Gedankenreihen vermissen wir hier, wo die Musik nur als gehorsamer, ja übereifriger Diener des Dialogs auftritt. Für einige Chöre und Strophenlieder hat der Komponist neapolitanische Volksweisen benutzt und dadurch frisches Blut in sein Werk geleitet. Freilich ohne musikalische Blutvergiftung geht das bei der modernen Schule nicht ab. Was für schauerlich mißklingende Bässe sind nicht dem Volkslied zu Anfang des dritten Aktes unterlegt! („Va porta a lei.“) Das Trinklied Anetiellos im zweiten Akt („Le moglie“) bringt durch viele Takte, obendrein in mäßigem Tempo, einen G-dur-Satz, in welchem regelmäßig die Quarte Cis statt C gesungen wird; Vito singt in der ersten Scene („O Gesù mio“) eine langsame Melodie in F-dur auf den konsequent im Orchester festgehaltenen D-moll-Dreiklang; wenn auf den guten Taktteil das accentuierte C der Melodie mit dem Grundton D des Basses zusammentrifft, macht sich das besonders gut. Wenn der Komponist solche haarsträubende Dissonanzen für einen Ausnahmsfall dramatischer Charakteristik verwendet, dann läßt sich etwa darüber sprechen. Allein bei unseren modernen Italienern werden derlei Dissonanzen und Modulationen ohne solche Motivierung als etwas an und für sich Häßliches und durch diese bewußte Häßlichkeit Interessantes und Neues hingestellt, das uns als genial imponieren soll. Es würde uns, offen gestanden, viel mehr imponieren, wenn einer dieser jüngsten

Maëstri uns mit einer edlen Gesangsmelodie von dem langen Atem der „Casta Diva“ überraschte. Allein unsere italienischen Komponisten scheinen sich der musikalischen Tradition ihres Landes zu schämen und suchen das Geheimnis dramatischer Wirkung nur im einseitig Charakteristischen, Zerrissenen und Dissonierenden. Wenn Bizet in „Carmen“ dergleichen Kühnheiten vorbringt, so stehen sie doch in tiefem Zusammenhange mit den harmonischen Grundgesetzen und beleidigen nicht als etwas schlechthin Willkürliches. Wie durchaus neu und doch zugleich schön klingt es, wenn Verdi am Schluß von Rhadames' B-dur-Romanze die Tonart G-dur berührt! Die harmonischen und modulatorischen Kühnheiten der Mascagni-Schule beklagen wir nicht etwa, weil sie gegen Verbote der Harmonielehre sündigen — weit gefehlt! Die alte Harmonielehre konnte Dinge nicht verbieten, auf die man überhaupt nicht gefaßt war. Nun sind diese harmonischen Kunststückchen (die Mischung von Dur und Moll in derselben Melodie, der vertiefte Leitton u. s. w.) überdies sehr leicht zu machen, sie scheinen bereits recht billig zu sein, und in kurzer Zeit wird man sie satt haben. Es ist ein unheilvoller Irrtum der neuesten Komponisten, auf diese geistreichen Nebendinge das größte Gewicht zu legen; die entscheidende und nachhaltige Wirkung einer Oper wird immer in der Melodie liegen. Die Strömung des Zeitgeistes nach der Richtung des einseitig Dramatischen hat nun auch die Italiener erfaßt, das auserwählte Volk der Melodie. Es wäre nutzlos, sich — schaffend oder kritisierend — dieser Strömung entgegenzustellen. Sie wird sich wahrscheinlich noch steigern und dann einer entgegengesetzten Platz machen. Schon vieles in der Musik hat sich als eine Mode erwiesen, was eine Zeit lang für ein Dogma gehalten wurde.

Ein abschließendes Urteil steht uns über keinen der vier genannten jungen Komponisten zu, da wir jeden von ihnen nur aus einem einzigen Werke kennen. Sie alle sind jugendlich vordringende begabte Anfänger, die sich erst zu einer festen, bestimmten Physiognomie herausarbeiten werden. Eine von den anderen scharf abstechende Individualität konnten wir zur Stunde noch an keinem von ihnen wahrnehmen. Im Gegensatze zu der Goethe-Schillerschen Sentenz: „Keiner sei gleich dem andern, doch gleich sei jeder dem Höchsten", gilt für Jung-Italien eher der Wahlspruch: „Keiner sei gleich dem Höchsten, doch gleich sei jeder dem andern!" Für die deutsche Bühne dürften sich nur die „Pagliacci" von Leoncavallo eignen. Dem Talent nach steht Giordano mit seiner „Mala vita" zunächst. Diese Oper jedoch wird schon des Textbuchs wegen in Deutschland verschlossene Thüren finden. Und dann: wo giebt es für die Rolle der Cristina in Deutschland eine Darstellerin wie Gemma Bellincioni? Sie hat eigentlich nur drei Scenen in der ganzen Oper: die erste Begegnung mit Vito am Brunnen, das Gespräch mit Amalia und die kurze Schlußscene. Es wäre schwer zu sagen, in welcher von diesen Scenen die Bellincioni mehr Geist, mehr Empfindung, mehr überwältigende Wahrheit offenbart. Ich bekenne, Vollendeteres nicht gesehen zu haben. Wenn Herr Giordano beim Komponieren seiner „Mala vita" die Cristina so vor sich gesehen und gehört hat, wie die Bellincioni sie verkörpert, dann ist er ein echter Dichter, Musiker und Maler in einer Person.

Die Rantzau.

Oper in vier Akten von P. Mascagni.

(1893.)

Man hat nicht mit Unrecht den „Freund Fritz" einen ungünstigen Opernstoff genannt. „Die Rantzau" sind es noch mehr. Eine dürftige, freudlose, auf ein einziges Motiv gebaute Handlung entwickelt sich hier in schnurgrader Linie, ohne reizvolle Episoden, ohne interessante Nebenfiguren. Mascagnis Textbuch folgt, die Exposition ausgenommen, getreu der Erzählung von Erckmann-Chatrian oder vielmehr dem daraus gezogenen Schauspiel, das ehedem im Wiener Stadttheater eine vorzügliche Darstellung gefunden. Die Brüder Johann und Jacob Rantzau befehden sich in ungerechtem, leidenschaftlichem Haß. Die Ursache dieser unnatürlichen Feindschaft hat der Librettist zu erzählen vergessen, eine Unterlassung, welche sich dadurch rächt, daß wir für keinen der beiden Brüder eine mildernde Empfindung in uns vorfinden. Johanns einzige Tochter Luise und Jacobs einziger Sohn Georg lieben einander, heimlich und stolz verschlossen. Diese Neigung kommt erst ans Tageslicht, als Johann seiner Tochter einen ihr widerwärtigen Freier, den

Oberförster Lebel, aufzwingen will. Das Mädchen fällt in eine lebensgefährliche Krankheit, Georg verläßt, vom Alten verstoßen, zürnend das väterliche Haus. Die Liebe der Kinder scheint den Haß der Väter zu verdoppeln, und umgekehrt. Endlich entschließt sich Johann, um seine todkranke Tochter zu retten, zu einem Besuche bei Jacob. Dieser sieht sich jetzt gegen den Bittenden im Vorteil und knüpft seine Zustimmung zur Verheiratung der Kinder an schwere, demütigende Bedingungen. Worin diese bestehen, wird uns in der Oper nicht erzählt, sondern nur flüchtig gestreift. Johann unterwirft sich, Georg aber verweigert seine Unterschrift unter dem Vertrag, welcher die Feindschaft der beiden Familien aufs neue entfachen müßte. Mit warmen Worten bewegt er die feindlichen Brüder, Frieden zu schließen; sie sinken einander versöhnt in die Arme.

Diese übermäßig einfache Handlung wird, auf vier Akte verteilt, nur von vier Personen getragen, von denen je zwei und zwei genau dieselbe Leidenschaft verkörpern: hier die heimliche Liebe, dort den offenen Haß. Für die Liebe des Jünglings und des Mädchens beschafft die Musik zur Not verschiedene Farbentöne; schwerlich für den Haß zweier verstockter alter Bauern. Sie unterscheiden sich in der Oper thatsächlich nur darin, daß Johann viel, Jacob wenig zu singen hat. Schade, daß der Textdichter es nicht verstand, aus zwei Nebenfiguren, welche die Handlung wohlthuend beleben konnten, gehörigen Vorteil zu ziehen: aus dem geckenhaften Freier Lebel und dem gutmütigen Schulmeister Florentius. Sie sind in dem Schauspiel schärfer charakterisiert und reichlicher verwendet; Lebel singt da sogar, von Luise am Klavier begleitet, eine zärtliche Romanze. Beide Figuren gestatten, ja verlangen einen komischen Anstrich; das brächte

in das finstere Gewölk des ganzen Dramas zeitweilig einen willkommenen Lichtstrahl. Wird doch dieses Düster der Handlung nicht einmal landschaftlich aufgeheitert, wie wir es in Bauernkomödien mit Recht erwarten. Einen wesentlichen Reiz der Dorfgeschichten bildet ja das sympathische Mitleben der Natur, der stete Zusammenhang der Landleute mit Feld, Wald und Garten, mit dem lebendigen Atem der Jahreszeiten. Welch anmutiges Behagen strömt nicht aus der Scenerie des zweiten Aktes in „Freund Fritz" über das ganze Stück: Gartenstimmung, Kirschenpflücken, Gäste auf ländlichem Fuhrwerk! In den „Rantzau" nichts von alledem. Dumpfe Stubenluft das halbe Stück hindurch; es könnte ebenso gut in einer Fabrikstadt spielen.

Dieses Libretto bietet dem Komponisten wenig fruchtbare Gelegenheit zu psychologischer Individualisierung noch auch zur Entfaltung neuer, musikalisch reizvoller Wirkungen. Ich möchte lieber annehmen, daß die neue Dorfgeschichte das Talent Mascagnis gebunden, als daß dieses Talent selbst abgenommen habe. Das wäre doch zu früh. Wie „Freund Fritz" so enthalten auch die „Rantzau" Stücke, die eine feinere musikalische Zeichnung aufweisen, als die Partitur zur „Cavalleria", freilich ohne deren leuchtende Farbenkraft. Zwei bis drei Nummern in den „Rantzau" beweisen ein ungeschwächtes Talent; daneben aber dehnt sich Unbedeutendes und Langweiliges, melden sich Reminiscenzen aus dem früheren Mascagni und aus Verdi, theatralische Gewohnheitsphrasen und derb aufgeschminkte Empfindungen, die erkältend wirken. So haben wir denn das Theater keineswegs mit einem überwiegend günstigen oder reinen Eindruck verlassen. Für den Drang seiner jugendlich gährenden Produktionskraft und Produktionslust konnte Mascagni

augenscheinlich nicht genug Textbücher zur Hand haben; er greift, nicht allzu glücklich, rasch zum „Freund Fritz", und da er eben Erckmann-Chatrian kennen gelernt, nimmt er auch gleich ohne Zeitverlust „Die Rantzau" her. Einige Scenen scheinen ihn zu reizen, zu erwärmen; die übrigen fertigt er mit fliegender Hand ab. Ein recht großer Teil dieser Oper ist mit einem Minimum von Erfindung bestritten. Allerdings besitzt der Komponist Hilfsmittel, gute und schlimme, um auch ödere Strecken seiner Partitur nicht gerade leer und reizlos erscheinen zu lassen. Da wirkt vor allem Mascagnis hauptsächlichste Kraft: der leidenschaftlich dramatische Zug, der als glühender Atem seine Musik durchströmt; auch solche Stellen, die, musikalisch angesehen, nichts als phrasenhaftes Allgemeingut sind. Hat er sich in den Gesangspartien eine Zeit lang mit solchen Gewohnheits-Melodien beholfen, so fallen ihm meistens zu rechter Zeit kleine geistreiche Orchester-Ritornelle, pikante Instrumental-Effecte, harmonische und rhythmische Kühnheiten ein, welche das Ohr reizen und Langweile nicht aufkommen lassen. Mit diesen Kühnheiten betreibt Mascagni in den „Rantzau" einen noch ausgedehnteren Mißbrauch als im „Freund Fritz". Das sind dann die „schlimmen Hilfsmittel": die consequente Erniedrigung des Leittons, das unvermittelte Aneinanderfügen gräßlich mißklingender Accorde, der beständige Taktwechsel auf jeder Seite der Partitur u. s. w. Dieses Durcheinanderschütteln der Taktarten, obendrein mit fortwährendem Alterieren des Tempos, macht die Mascagnische Musik durchwegs unruhig, schaukelnd und flimmernd. Das Ohr sehnt sich nach Ruhepunkten, aber der nervöse Komponist flieht sie. Ein echt Mascagnischer Rattenkönig von Dissonanzen, ähnlich der Einleitung zum „Freund Fritz", eröffnet die Introduction

zum dritten Akt der „Rantzau“. Dergleichen mag, einmal gebracht, als pikanter Einfall, als musikalischer Witz gelten; Mascagni behandelt es als tägliches Brot. Mißklänge können durch eine außerordentliche dramatische Situation motiviert sein, wie in der Wolfsschlucht des Freischützen; wenn jedoch Weber mit solchen Mißklängen und Querständen die Arien Agathens oder Aennchens aufputzen gewollt, würden wir uns bedanken. Mascagni thut das aber, thut dies mit Vorliebe in einfach lyrischen Gesängen, wo die Empfindung rein und ungekünstelt ausströmen soll. Man höre nur zum Beispiel das Andantino Luisens im vierten Akt: „Alter Freund, ihr warnt vergebens.“ Übrigens konnten wir in den „Rantzau“ die Erfahrung machen, daß solche zum System erhobene Abnormitäten ihre Strafe in sich selbst tragen: sie interessieren nicht mehr, wie sie als etwas noch Neues in der „Cavalleria“ und „Freund Fritz“ interessiert hatten. Jetzt berühren uns diese künstlich verbogenen Melodien und verkrüppelten Harmonien nur unangenehm, ohne den Reiz des Neuen, Überraschenden.

Folgen wir dem Verlaufe der Oper. Die Ouvertüre, welche mit all ihrem leidenschaftlichen Pathos nichts Originelles oder musikalisch Erfreuliches bringt, beweist, daß Mascagni in seiner Melodien-Gestaltung wie in seiner Harmonisierung bereits der Manier verfallen ist. Es sind durchaus Melodien aus der Oper und gewiß nicht die unbedeutendsten; hier, wo sie uns, abgezogen vom dramatischen Beiwerk, also rein musikalisch entgegentreten, fällt uns schon auf, wie dürftig Mascagnis melodische Erfindung ist. Im Verlaufe der Oper, wo immer dieselben leidenschaftlich aufsteigenden Linien (meist mit der Triole am Ende) sich wiederholen, von dem Unisono der Geigen oder Violoncells auf-

dringlich unterstrichen, wird dieser Mangel noch deutlicher. Erfreulich wirkt das Vorspiel zum Introductionschor durch seine reizende Instrumentierung: pizzikierte Accorde der Violinen, dazwischen eine leuchtende Piccolo-Figur und sanfte Terzengänge der Flöten, Oboen, Clarinetten. Der Chor selbst, anklingend an sicilianische Volksweisen, gewinnt uns durch seine fremdartige Weichheit und Grazie.

Voll sanft schmerzlicher Empfindung ist das Andante Luisens: „Nicht rufe mir die Zeit zurück!" — einer der besten Einzelgesänge, vielleicht der beste, in der ganzen Oper. Es folgt ein stürmisch aufgeregter, charakteristischer Chor der von der Licitation zurückkehrenden Männer. Luise mischt ein „Andante tormentato" (wirklich qualvoll) mit Harfenbegleitung ein; darauf baut sich einer jener breiten, zum Fortissimo gesteigerten Finalsätze auf, in welchen die frühere italienische Oper sich gern hervorthat. Es ist ein Vorzug der „Rantzau" vor dem „Freund Fritz", daß sie mehr Chöre und größere Ensembles bringen. Der erste Akt schien im Publikum wenig Anklang zu finden; mir will er musikalisch reicher und gehaltvoller erscheinen, als der zweite. Diesen eröffnet Luise allein. Mit einer Handarbeit beschäftigt, singt sie eine traurige Ballade von bizarr verkünstelter Komposition und unechter Empfindung. Situation und Musik erinnern zu ihrem Nachteile an Gounods Margarete am Spinnrad. Die folgende Scene bot dem Komponisten eine sehr glückliche Gelegenheit, seine Kunst als Contrapunktiker zu bewähren und ein heiter erfrischendes Lüftchen in den allgemeinen Jammer zu leiten. Johann singt nämlich mit seinen Gästen zum Harmonium ein „Kyrie eleison" (auch eine sonderbare Unterhaltung); gleichzeitig erschallt von unten auf Jacobs Anstiften ein derbes Volkslied mit Begleitung

von Dreschflegeln. Mascagni hat die Scene ohne allen Humor komponiert, den Kirchengesang geistlos, das Volkslied barbarisch; er läßt sich sogar den Haupteffekt entgehen, beide Themen schließlich zu vereinigen. Was hätte ein guter deutscher Komponist daraus gemacht! „Verbirg deine Gelehrsamkeit!“ müßte man ihm wahrscheinlich raten. „Zeige sie!“ rufen wir Mascagni zu. Folgt eine lange Unterredung des Schullehrers mit Luisen, der sie zur Heirat mit dem ihr verhaßten Oberförster bereden soll. Ihr klagendes Andante: „Wär' ich lieber geblieben!“, ist nicht hervorragend, aber wenigstens natürlich empfunden. Auf das Lamento der Tochter folgt das Lamento des Vaters: drei sich steigernde Strophen in angestrengt hoher Baritonlage, an Verdische Vorbilder lehnend, voll theatralischer Exaltation, dabei ziemlich gehaltlos. Der stürmische Beifall, welcher diesem Verzweiflungs-Monolog folgte, hat wohl hauptsächlich dem meisterhaften Vortrag des Herrn Ritter gegolten. Je weiter die Oper vorrückt, desto leidenschaftlicher steigert Mascagni diese geschwollene Überkraft, die uns musikalisch abstößt, ganz abgesehen von dem Mißverhältnis, in welchem solches Pathos zu den Personen und der Stimmung einer Dorfgeschichte steht. Viel erfreulicher läßt der dritte Akt sich an. Ein südlich angehauchter Chor der Mädchen am Brunnen klingt fein und originell, einigermaßen dem im ersten Akt verwandt. Zum Text paßt diese klagende Weise allerdings nicht: „Wie klar, so rein und helle, munt're Quelle“ — diese Worte wird keine Mädchenschar so gepreßten Herzens vortragen. Mascagni gefällt sich eben gerade hier im Melancholischen. Der nun folgende „Plauderchor“, das einzige durchaus heitere und schön abgerundete Stück in den „Rantzau“, ist allerliebst natürlich und klangschön, das Thema

hübsch geführt und gewendet, am wirksamsten über dem Basso continuo der Fagotte. Als Musikstück die Perle der Oper. Hierauf kommt endlich der Liebhaber zu Wort: Georg, der, vom Vater verstoßen, zürnend das Haus verläßt. Nun ist die Reihe an Jacob, in einem kläglichen Andante über den Kindesundank zu jammern. Das Thema hat Mascagni für die Ouvertüre benützt, desgleichen das darauf folgende „Eh' uns're Häuser sich trennten im Zwiespalt." Dieser Gesang Georgs wirkt hauptsächlich durch einige dankbare hohe Tenortöne; die große Familien-Aehnlichkeit aller sentimentalen Melodien in der Oper wird immer schädlicher. Nun erscheint, an Leib und Seele gebrochen, Johann und pocht an die Thür des verhaßten Bruders. Es ist dies eine Scene von erschütternder, echter Wirkung, auch im Schauspiel — ohne alle Musik. Mascagni hat sie mit Liebe und Verständnis komponiert. Nur das wütende Orchester-Nachspiel will uns nach dem stimmungsvollen Ausklingen dieser Begegnung nicht passen; ein Toben, als sollte alles Unglück erst jetzt angehen. Vor dem vierten Akte: ein „Intermezzo", und zwar — man traut seinen Ohren kaum — ein ungarischer Lassan! Wie kommt nur der Zigeuner aus „Freund Fritz" in diese Gesellschaft? Den Akt eröffnet eine Unterredung des Schullehrers mit Luisen. Ihr Andantino „Alter Freund" mit seinem pendelnden Rhythmus von lauter gleichen Viertelnoten ist von einer unbegreiflich leiernden Monotonie. Schließlich singen Florentius und Luise zu unserer namenlosen Überraschung ganze anderthalb Takte zusammen in Terzen! Ist das nicht ein Attentat gegen die Satzungen des modernen Musikdramas? Nur gemach; diese Terzen mit dem Hohn des Veralteten zu ächten, wird dem Radikalismus nicht gelingen. Eine spätere Zeit

wird wieder darauf zurückgreifen, verwundert, wie ein so kostbarer, im musikalischen Schönheitsbedürfnis tief begründeter Kunsterwerb jemals verleugnet und verpönt sein konnte. Ein langes Liebesduett zwischen Georg und Luise beginnt ausdrucksvoll, verkünstelt sich später und geht dann in ein zartes Andante im Stil des Klosterduetts aus „Manon" („Sprich zu mir!") über. Das Ganze endet leider mit den üblichen theatralischen Schreikadenzen. Georgs pathetische Ansprache an die Väter: „So also glaubt ihr", würde uns wenig Eindruck machen, lenkte sie nicht unmittelbar in die kurze, ergreifende Schlußscene hinein. Wenn die beiden Brüder einander versöhnt in die Arme sinken, so ist die Wirkung so sicher wie bares Geld. Man sieht alle Schnupftücher in Bewegung, mit ansteckender Kraft verpflanzt sich die Rührung durch sämtliche Räume des Theaters, und der Komponist hat gewonnenes Spiel.

„Die Rantzau" hinterlassen uns die Erinnerung an gelungene, ja reizende Einzelheiten, bei schwacher schöpferischer Kraft im Ganzen. Gewachsen ist Mascagni in der Beherrschung aller technischen Mittel und raffinierten Effekte; eine reichgestickte Hülle, unter welcher nur selten ein kräftiger, schöner Körper sichtbar wird. Wir vermissen diesmal nicht bloß die reiche Mannigfalt der Erfindung, sondern in dieser auch Unbefangenheit des Schaffens, die Natürlichkeit des Ausdrucks. Durch ihre erschütternden dramatischen Wendepunkte erlangen „Die Rantzau" eine bedeutendere Wirkung auf die Gemüter, als der leichtlebige „Freund Fritz"; die Musik geht jedoch, mit etwas stärkerem Dampf, ganz im Kielwasser des „Freund Fritz". Man hört nur noch vernehmlicher das Arbeiten der Räder an dem Dampfschiff.

Dem glücklichen Komponisten, dessen Zukunft uns am

Herzen liegt, wünschen wir, er möchte sein schönes Talent zwei Jahre lang ruhen und seine Werke ausreifen lassen. Nach so überglücklichen Anfängen wird er wohl daran thun, die Sache etwas weniger leicht zu nehmen. Insbesondere möchten wir ihm Goethes Mahnung zurufen: Eigenheiten bleiben von selber haften — du, cultiviere deine Eigenschaften!

Die verkaufte Braut.

Von Smetana.

(1893.)

Smetanas komische Oper „Die verkaufte Braut" hat ihren Einzug in das Theater an der Wien gehalten und ihre erste deutsche Aufführung erlebt. Sie ist das Muster einer volkstümlichen komischen Oper. Vor etwa dreißig Jahren für das bescheidene czechische Interims-Theater in Prag komponiert und keineswegs für ein ästhetisch verwöhntes, aristokratisches Publikum bestimmt, bewegt sich diese Oper naiv und ungezwungen in eng nationalem Empfindungskreise. Sie beschränkt sich auf einfache, faßliche Formen, macht geringe Ansprüche an die Virtuosität der Sänger und gar keine an den Dekorations-Maler und Maschinisten. Trotz dieser populären Tendenz und der possenhaften Elemente des Textbuches hält Smetana seiner Musik alles Rohe und Triviale fern. Stets natürlich, volkstümlich und melodiös, wird sie doch niemals ordinär; eine höchst seltene Erscheinung auf diesem Gebiete und einer der größten Vorzüge Smetanas. Der Wert dieser Oper steht außer Frage; vielleicht ist er unter dem berückenden Eindruck der

ersten czechischen Aufführung im Prater (1892) sogar etwas überschätzt worden. „Mozarts „Figaro" ins Böhmische umgewandelt!" hörte man damals auf Schritt und Tritt. Auch die „Bezähmte Widerspenstige" von Goetz hat seinerzeit den Ehrentitel einer „modernen Wiedergeburt von Mozarts Figaro" erhalten. Das ist ein zu hoch gegriffenes Lob; mit Mozarts „Figaro" steht keine dieser beiden Opern auf gleicher Höhe. Will man sie indessen als eine Spielart jenes Meisterwerkes ansehen, so ist in der „Widerspenstigen" das Moderne, in der „Verkauften Braut" das Mozartische vorwiegend. Smetana hat unvergleichlich mehr Genie als Goetz, aber seine „Verkaufte Braut" ist noch lange kein Mozart, sie hat nur viel Mozart. An Ausdrucksweisen Figaros und Leporellos erinnert namentlich der Baßbuffo; es sind jene Schlußformeln, Parlandostellen 2c., die wir schlechtweg Mozartisch nennen, obwohl Mozart sie direkt aus der italienischen Opera buffa überkam. Man braucht nur eine beliebige komische Oper von Païsiello oder Cimarosa aufzuschlagen, oder die noch ältere „Serva padrona" von Pergolese. Auf lange hinaus wird alle komische Oper einiger italienischer Blutstropfen nicht entbehren können; Italien verdanken wir ja diesen Musikstil. Auf dem national-czechischen Grund blühen in Smetanas Oper stellenweise italienische Blümchen und auch deutsche, wie sie in Schuberts, Webers, Lortzings Gärten heimisch sind. Und das ist ein Glück für die Oper; wäre sie so ganz urczechisch, daß ihr alle internationalen Verbindungsfäden abgingen, sie könnte auf deutschem Boden nimmermehr die starke Wirkung üben, wie jetzt in Wien. Aus dem Herzen des eigenen Volkes heraus ist solche Musik empfunden, aber der Kopf der anderen, musikalisch vorgeschrittenen Nationen muß auch ein Wörtchen dreingesprochen

haben, soll sie als Kunstwerk, allgemeingültig, ihre Stellung behaupten. Smetana, ein Sohn der Mozartstadt Prag, hat als Musiker eine gründliche deutsche Schule durchgemacht, die ihn befähigte, seine nationale Originalität in feste, edle Form zu gießen. Smetanas geniale Begabung und meisterliche Technik habe ich stets freudig anerkannt; zuletzt gelegentlich seines E-moll-Quartetts, der böhmischen Tänze, der Moldau-Symphonie. Aber ich kann nicht finden, daß gerade die „Verkaufte Braut“ — als musikalisches Kunstwerk und abgesehen von ihrer nationalen Bedeutung — den ersten Meisterwerken dieser Gattung gleichkomme, geschweige denn sie übertreffe. An Reichtum der melodischen Erfindung, an dramatischer Lebendigkeit, an Humor und Feinheit der Charakteristik steht mir die „Verkaufte Braut“ nicht auf einer Linie mit dem „Barbier von Sevilla“, mit dem „Liebestrank“ und „Don Pasquale“, mit der „Weißen Frau“ und „Fra Diavolo“, auch nicht mit unserem „Czar und Zimmermann“. Und im einzelnen: mit den Höhenpunkten dieser hier genannten Opern kann keine Nummer der „Verkauften Braut“ sich messen. Insbesondere die Kraft und Fülle der musikalischen Erfindung scheint mir in Smetanas Oper nicht erstaunlich; man muß sie an den rein lyrischen Gesängen prüfen, nicht an den Tänzen, in welchen National-Melodien pulsieren und uns durch exotischen Reiz berücken. Ich verdanke der „Verkauften Braut“ ein zu lebhaftes und anhaltendes Vergnügen, als daß es mir beifallen könnte, etwa kaltes Wasser in den allgemeinen Enthusiasmus zu gießen. Allein die hoch überragende Stelle, welche jetzt vielfach der „Verkauften Braut“ in der Weltlitteratur der komischen Oper eingeräumt wird, scheint mir gegenüber den größten Meisterwerken nicht begründet. Was ein objektives Urteil be-

günstigte, war die deutsche Aufführung, da sie frei war von dem bestrickenden Reiz des Fremdartigen und anderen außerordentlichen Einflüssen, welche in der Ausstellungszeit die Gemüter bewegten. Sie bestärkte mich in dem Eindruck, daß die „Verkaufte Braut" ihre erfreuliche große Wirkung mindestens ebenso sehr ihren negativen Tugenden verdanke, als ihren positiven Vorzügen. Diese Musik giebt sich überall natürlich, bescheiden, unaffektiert, verfällt weder in das Pathos der großen Oper noch in die Trivialitäten der Posse, opfert nie den Gesang dem Orchester, nie die musikalische Form den einseitig dramatischen Prätensionen. Diese im weitesten Sinne negativen Tugenden, die ich außerordentlich hochschätze, sind gerade heute wertvoller als jemals. Unser Publikum hat es beinahe verlernt, sich in der Oper an naiver Anmut und Natürlichkeit zu erfreuen. Wer jahrelang nur die Keulenschläge „hochdramatischer" Effekte und die Nadelstiche „geistreicher" Raffinements erduldet hat, den labt die Musik zur „Verkauften Braut" wie ein kühlendes Bad. Sie führt uns aus Qualm und Betäubung in die milde, freie Gottesluft. Wie dankbar empfinden wir die jetzt verpehmte Wohlthat der Recitative! Wie schön und plastisch heben sie die eigentlichen Gesangstücke an die Oberfläche, während die Modernen uns in der grauen Flut eines gleichmäßigen, formlosen Arioso-Gesanges festhalten. Dieser natürliche, musikalische gesunde Opernstil scheint bereits so weit hinter uns zu liegen, daß uns die „Verkaufte Braut" älter vorkommt, als sie ist. Sie klingt wie aus den dreißiger- oder vierziger-Jahren und stammt doch erst aus dem Jahre 1866.

Die vortreffliche Übersetzung des Textbuches durch Max Kalbeck verdient, schon wegen der merkwürdigen Ent-

stehungsweise, eine besondere Erwähnung. Kalbeck, bekanntlich ein Norddeutscher und erst seit einigen Jahren in Wien ansässig, versteht nicht das kleinste Wörtchen Böhmisch. Er ließ sich unter den Originaltext Wort für Wort die deutsche Bedeutung schreiben; als formgewandter und geschmackvoller Poet brachte er den Inhalt in deutsche Verse, als tüchtiger Musiker legte er genau das rechte Wort unter die rechte Note. So kann man übersetzen, selbst ohne der Originalsprache mächtig zu sein; ja so muß man überhaupt übersetzen, nicht wörtlich, sondern in freier Umdichtung. Kalbecks Opernübertragungen beginnen bereits den gewohnheitsmäßigen Schlendrian auf diesem Gebiet siegreich zu verdrängen; seine Methode wird Schule machen — vorausgesetzt, daß die Schüler Meister sind auf beiden Instrumenten: Dichtkunst und Musik. —

A Santa Lucia.

Oper von Pierantonio Tasca. — Gemma Bellincioni als Rosella und als Susel.

(1893.)

Die „Cavalleria rusticana“ zählt, so jung sie ist, bereits eine recht zahlreiche Nachkommenschaft. Der kolossale Erfolg dieser Oper, welche in den knappen Rahmen eines Aufzuges eine erschütternde ländliche Tragödie zusammenpreßt, hat auf die jungen Komponisten wie ein Allarmschuß gewirkt. Opern mit gewaltigen Leidenschaften und blutigem Ausgang mußten ehedem stolze Könige und Helden ins Treffen führen und, den großen Ereignissen entsprechend, einen großen Raum von 4 bis 5 Akten ausfüllen. Nun sehen wir plötzlich die tragische Oper in einen Akt eingeschrumpft und vom Hoflager oder der Ritterburg ins Dorf herabgestiegen. „Mala vita“, „La festa marina“, „Pagliacci‘ — ich nenne nur die in Wien bekannten — sind in Text und Musik Abkömmlinge der „Cavalleria“. Ja, selbst die deutschen Tondichter, welche kürzlich die Preisausschreibung des Herzogs von Coburg beschickt haben, offerierten zum größten Teil Rache, Eifersucht, Mord, Selbstmord und Doppelmord — alles in einem Akt. Die einaktige Oper

war in Deutschland, Frankreich, Italien von jeher ein unbestrittener Besitz des Humors, der heiteren oder ausgelassenen Laune. Die neueste Mode verlangt das Gegenteil. Es scheint fast, daß niemand mehr den natürlichen Frohsinn, das leichtblütige Temperament besitzt für eine komische Oper. Denn von unseren neuesten Operetten, deren angebliche Komik zumeist in Witzkrämpfen mit schmetternder Orchester-Begleitung besteht, kann doch hier nicht die Rede sein. Auch die jüngste kleine Opern-Novität, die wir soeben kennen gelernt, gehört zu den Dorftrauerspielen in Taschenformat.

Ciccillo, der Sohn des Austernhändlers Totonno, wahrscheinlich eine Art Kavalier unter der barfüßigen Strandbevölkerung von Neapel, hat ein armes braves Mädchen, Rosella, verführt und verlassen. Er verleugnet sie und das Kind, das sie ihm vor vier Jahren geboren. Warum? Weil er — so antwortet uns der Dichter — schon als kleiner Junge mit einer gewissen Maria verlobt worden war; richtiger, weil er ein Lump ist. Denn er liebt diese Maria nicht, behandelt sie vielmehr mit der schnödesten Gleichgiltigkeit, wie es diese gar nicht liebenswürdige Person auch vollkommen verdient. In der verstoßenen Rosella wittert aber Maria immer noch eine gefährliche Rivalin und trachtet sie zu verderben. Sie reizt und verhöhnt Rosella so lange, bis beide hart an einander geraten. Maria stößt mit roher Faust Rosellas kleines Mädchen zu Boden; wie eine Löwin springt die empörte Mutter auf und sticht mit einem Messer nach ihrer Verfolgerin. Ciccillo tritt auf. Er überhäuft Rosella mit Vorwürfen über ihre jähzornige That, fühlt aber die alte Leidenschaft immer mächtiger erwachen; er verspricht wieder Lieb' und Treue, und Rosella leistet ihm hochbeglückt den gleichen Schwur. Mit ihrem

Liebesduett schließt der erste Akt. Der zweite spielt ein Jahr später. Rosella hat sich im Hause des alten Totonno als zärtliche Freundin seiner Tochter und musterhaft fleißige Wirtschafterin bewährt. Der rüstige Witwer liebäugelt mit dem Gedanken, Rosella, deren Verhältnis zu seinem Sohn ihm unbekannt geblieben, zur Frau zu nehmen. Nach einjähriger Abwesenheit heimkehrend, stößt Ciccillo gleich auf Maria, welche, rachedürstend, ihm unverzüglich die angebliche Verlobung seines Vaters mit Rosella meldet. Rosella weiß von alledem nichts. In heftiger Empörung überhäuft Ciccillo das ahnungslose Mädchen mit Vorwürfen ob ihrer Treulosigkeit. Auf ihre immer flehentlicher wiederholte Beteuerung „Es ist nicht wahr!" antwortet er unbeugsam, er werde ihr niemals glauben. Rosella eilt davon und stürzt sich ins Meer. Ciccillo trägt die Verscheidende auf seinen Armen ans Ufer. Mit den Worten „Es ist nicht wahr!" stirbt sie.

Die Verwandtschaft dieses Librettos mit der „Cavalleria" ist augenscheinlich. Wie Turiddu, so steht auch Ciccillo zwischen zwei ihn begehrenden Frauen; er ist, wie sein Vorbild, ein Verführer von sehr beschränktem Verstand und weitem Gewissen. In Rosella, der schwergekränkten verlassenen Geliebten, haben wir eine zweite Santuzza. Rosella und Ciccillo behaupten, ganz wie Santuzza und Turiddu, den Vordergrund der Handlung und absorbieren allein das ganze Interesse des Zuschauers. Alle übrigen sind Nebenpersonen. Maria ist, wie die schöne Lola, der böse Dämon im Stücke, nur mit einem andern Resultat: in der „Cavalleria" fällt Turiddu zum Opfer, in „Santa Lucia" die Rosella. Der Chor greift, hier wie dort, nicht aktiv in die Handlung ein, sondern dient bloß zur nationalen Charakteristik, als ethnographische Staffage der Landschaft. Die

Handlung, welche, an rein menschliche Gefühle appellierend, die Sympathie der Zuschauer erregt, ist einheitlich aufgebaut, ohne heftige Sprünge und doch wechselvoll geführt. Nur die Vorgeschichte und manche wichtige Voraussetzung erforderten eine deutlichere, minder flüchtige Betonung. Vieles bleibt im Vorüberfluß des Gesanges unverstanden, was im recitierten Schauspiel mit wenigen nachdrücklichen Worten vollständig aufgeklärt wird. Von den sämtlich recht gut charakterisierten Personen hat eine, nämlich Totonno, sogar einen humoristischen Anflug, der leider in der Musik so gut wie unverwertet bleibt. In den Händen eines geistreichen Komponisten konnte der gutmütige, verliebte Polterer eine sehr wirksame Figur werden.

Der Komposition des Signor Tasca läßt sich einiges Gute nachsagen. Der noch sehr junge Maëstro arbeitet mit rühmlicher Sorgfalt; er besitzt Kenntnisse und Gewandtheit, insbesondere was Instrumentierung betrifft, diese unverhältnismäßig starke Seite aller modernen Komponisten. Es fehlt ihm nur an Selbständigkeit der Erfindung. In „A Santa Lucia“ wüßte ich nicht eine einzige Nummer zu bezeichnen, die originell oder musikalisch hervorragend wäre. Bald hören wir Verdi, bald Mascagni, am häufigsten ganz allgemein gewordene konventionelle Phrasen, welche dadurch noch nicht zu bedeutenden Melodien werden, daß alle Geigen sie unisono mitspielen. Wie alle Jung-Italiener legt Tasca das ganze Gewicht seiner Erfindung auf eminent dramatischen Ausdruck, auf die farbige Illustration der Handlung. Wo diese vorwärtsdrängt, wird der Gesang fast zum Recitativ mit rasch verschwindenden melodischen Ruhepunkten. Man kann Herrn Tasca nicht den Vorwurf machen, daß er irgendwo die dramatische Wahrheit zu Gunsten einer reizvollen Melodie

opfere — wozu freilich gerade er nicht viel Selbstverleugnung nötig hat. Es ist Tasca hauptsächlich um die dramatische Stimmung zu thun, und diese weiß er, wohlvertraut mit dem orchestralen Farbenkasten Wagners, meistenteils hervorzubringen. So zum Beispiel am Ende des Liebesduetts zwischen Rosella und Ciccillo, über welches die in hoher Lage tremolierenden geteilten Violinen ein verklärendes Licht breiten, worauf nach einigen heftigen Schlägen der Akt pianissimo ausklingt. Verdi hat den Komponisten in dem melodischen Inhalt, Mascagni ihn mehr in Äußerlichkeiten beeinflußt. Wie in der „Cavalleria“ die Ouvertüre durch ein hinter dem Vorhang gesungenes Ständchen unterbrochen wird, so muß auch in Tascas Einleitung das Orchester plötzlich schweigen, um eine hinter der Scene von Mandolinen gezirpte Serenade hören zu lassen. An einem Gebet der Landleute mit Orgelbegleitung aus der Kirche fehlt es auch nicht. So geschickt Tasca die musikalischen Ausdrucksmittel zu dramatischem Ausmalen verwendet — auch diese Kunst scheint bereits seit Wagner ein erlernbares Gemeingut geworden — so schwach zeigt er sich als selbständiger Melodienschöpfer. Gleich das fröhliche Markttreiben in der ersten Scene, mit der gesungenen und getanzten Tarantella: wie ungleich lebensvoller und musikalisch reicher hat das schon vor fünfzig Jahren Auber in der „Stummen von Portici“ geschildert — Auber, der niemals in Italien gewesen! Ciccillos Lied in Fis-moll (auch eine Anleihe beim Volkslied wie in „Cavalleria“ und „Mala vita“) klingt matt und reizlos; und doch legt der Komponist ihm eine besondere Wichtigkeit bei, da er es schon in der Ouvertüre und dann in der Sterbescene der Rosella wieder anbringt.

So bescheiden auch die musikalische Bedeutung von

Tascas Oper sei, wir bleiben ihr doch zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Denn sie hat eine der genialsten dramatischen Schöpfungen veranlaßt: die Rosella der Bellincioni. Diese reiht sich nicht bloß ebenbürtig an die beiden, uns früher bekannt gewordenen Rollen der Bellincioni (Santuzza und Christina), sie überragt sie noch, insofern Rosella vom Dichter und Komponisten breiter ausgeführt und in wechselvollere Situationen geführt ist, also der Darstellerin einen größeren Spielraum bietet. Es grenzt ans Wunderbare, wie bei der Bellincioni Wort und Geberde, Ton und Mienenspiel untrennbar in eins zusammenfließen, zu überzeugendster Wahrheit, zu ergreifendster Rührung. Nicht die kleinste konventionelle Geberde, alles so natürlich und bezeichnend, als ob es anders gar nicht sein könne! Und in dieser realistischen Wahrheit, selbst im leidenschaftlichen Affekt bewahrt die Bellincioni Maß und Schönheitsgefühl! Man müßte ihre Rosella Scene für Scene verfolgen, um dem Leser ein schwaches Bild von dieser so einheitlich großen und zugleich in jedem Detail originellen Kunstleistung zu geben. Wie liegt der ganze stille Kummer so rührend auf ihrem Gesichte in den ersten Scenen ihres stummen Spieles; wie streichelt sie traurig, zärtlich die Locken ihres schlummernden Kindes, als sie von weitem die Stimme Ciccillos vernimmt! Dann die elementarische Gewalt, mit der sie flammenden Auges auf Maria losstürzt! Als dann Ciccillo sich ihr nähert, wie weicht sie scheu zurück, nach allen Seiten spähend, um den noch immer Geliebten nicht ins Gerede zu bringen; ungläubig, mit abgewendetem Gesicht, hört sie seine Liebesbeteuerungen, erst allmählich dem immer zärtlicher Zusprechenden näher rückend, bis sie endlich überwältigt an seine Brust sinkt, glückstrahlend und doch zugleich mit jener

stillen Trauer, die ja den Momenten höchster Seligkeit anhaftet. Im zweiten Akt ist sie eine ganz andere als zu Anfang des Stückes. Ruhe, Sicherheit, Hoffnung sind nach langen Leiden wieder in ihr Gemüt eingekehrt. Ihr Gang ist freier, elastischer, ihre Haltung gehobener; jede Miene scheint zu sagen: es geht alles gut, ich werde wieder glücklich sein! Wie anders begegnet sie nun den bösen Reden der Maria; sie schnellt sie mit sicherer Überlegenheit von sich und beginnt sogar zu tanzen, zu singen, der Nebenbuhlerin zum Trotze. Doch das Unheil meldet sich nur zu schnell. Ciccillo, sich getäuscht wähnend, stößt sie von sich, beschimpft sie. Hier rührt uns die Bellincioni mit den ergreifendsten Lauten, welche einer flehentlich Bittenden, ungerecht Verklagten zu Gebote stehen. Außerordentlich ist ihr Spiel, ihr Blick, ihr Ton in der kurzen Sterbescene. Nur den grellroten Blutfleck auf ihrer Stirn hätte ich weggewünscht. Leiden und Sterben, alle Trauer und Vernichtung können wir auf der Bühne mitfühlend ansehen, aber das physisch Gräßliche, die blutige Wunde stößt uns peinlich ab. In der Probe, wo die Bellincioni diese Scene noch ohne den Blutfleck spielte, machte mir ihr Sterben einen reineren, tieferen Eindruck.

Und die Stimme der Sängerin, ist denn davon gar nichts zu berichten? Ich habe, offen gestanden, wenig darauf gehört. In einer so hohen dramatischen Schöpfung wie diese hört der absolut musikalische Wohllaut beinahe auf etwas Wichtiges zu sein. Schönheit kann man dem Organ der Bellincioni eigentlich nicht zusprechen; es gleicht jenen Gesichtern, in deren markierten Zügen vorzugsweise der Geist anzieht und fesselt. Die hohen Töne der Bellincioni wirken noch mit voller Gewalt; wir hörten sie wiederholt das zwei-

gestrichene A und B kräftig anschlagen und lang aushalten. Im Medium verrät der mattere, auch häufig tremolierende Klang die Nachwirkung großer Anstrengungen. Aber gleichviel — eine Stimme, die so ungemein modulationsfähig und vom Ausdruck durchgeistet ist, wird noch lange im stande sein Großes zu leisten.

Mit neugieriger Spannung und ein klein wenig Mißtrauen drängte sich das Publikum zu der Aufführung von „Freund Fritz“, um Gemma Bellincioni als Susel zu hören. Eine Welt liegt zwischen der vulkanischen Natur und dem tragischen Schicksal der Santuzza oder Rosella und dem freundlichen Schwabenmädchen, das sich als Geburtstags-Gratulantin mit Knix und Blumenstrauß einführt, beim Kirschenpflücken ihr Herz entdeckt und schließlich aus einem leichten Mißverstehen als glückliche Braut hervorgeht. Wird unsere heißblütige Italienerin sich wirklich in diese kleinbürgerliche Idylle einleben, nicht bloß hineinzwingen? Daß geniale Darsteller solche und noch viel schärfere Kontraste mit gleichem Erfolge bewältigt und heute in tragischen, morgen in heiteren, sogar possenhaften Rollen geglänzt haben, wissen wir aus der Geschichte der englischen und deutschen Schauspielkunst. In der Reihe der weiblichen Künstlerinnen wiederholt sich dieses Phänomen viel seltener, wie das ja ihrer einheitlicheren, begrenzteren Natur und ihrem von der äußeren Erscheinung stärker abhängigen Talent entspricht. Die äußere Erscheinung — da liegt der einzige Punkt, an welchem eine Art von Mißtrauen gegen unsere italienische Susel sich nicht unbegründet erwies. Ihre Persönlichkeit — aber nur diese — reagiert gegen das Bild, das wir uns von der Susel machen: ein schüchternes Mädchen, un-

erfahren, rotwangig und kerngesund. Dagegen die lange, hagere Gestalt der Bellincioni, diese großen, dunkelglühenden Augen, diese scharfgemeißelten, bedeutenden Gesichtszüge — eine Wahlstatt von Gedanken und Schicksalen! Damit sind aber auch alle Bedenken erschöpft, welche bei dem ersten Auftreten Susels vielleicht in uns aufsteigen. Haben wir uns mit dieser Aeußerlichkeit befreundet, so lohnt uns sofort der Genuß einer vollendeten Kunstleistung. So, wie die Bellincioni die Rolle singt und spielt, wir könnten nicht das Geringste anders wünschen und haben es niemals besser gesehen. Sie hat ihre Aufgabe nirgends zu hoch gegriffen, nirgends zu stark angefaßt; kein Accent, keine Bewegung verriet die eminente Tragödin. Ihr Blut und ihr Talent triumphieren im Sturm der Leidenschaften, aber ihrem Kunstverstand fehlt nicht die Empfindlichkeit der feinen Wage. Davon hat jede Scene uns überzeugt. Susels Verschämtheit im ersten, ihre aufblühende Neigung zu Fritz im zweiten Akt, im dritten endlich der Wechsel von Schmerz und unverhoffter Freude — es war alles echt, natürlich und von seelischer Anmut durchhaucht. Ja, manche Stelle, die durch ihre hohe Stimmlage und deklamatorische Übertreibung leicht zu falschem Pathos verleitet — wie die biblische Erzählung am Brunnen — sang die Bellincioni viel maßvoller als unsere deutschen Sängerinnen. Nach Fritzens Abreise sinkt sie nicht gleich vernichtet zusammen; ihre Enttäuschung äußert sich, sehr richtig, anfangs als bitterer Verdruß. Sie zerpflückt hastig den für Fritz gewundenen Strauß, und erst allmählich löst sich ihr Mißbehagen in Trauer und Thränen auf. Kurz: eine große Kunstleistung und ein großer Erfolg. Ein Erfolg, der, wie mir scheint, nicht allein die Sängerin, sondern auch das

Publikum ehrt. Denn dieses hat, ein wenig voreingenommen, doch sofort die echte Künstlerschaft der Bellincioni selbst in der ihr ferner liegenden und recht undankbaren Susel-Rolle erkannt und gefeiert, trotz Santuzza und Rosella. Undankbar ist die Partie hauptsächlich durch Schuld des Komponisten. Ich will die rein persönliche Empfindung nicht verhehlen, daß Mascagnis Opern mir bei jeder Wiederholung weniger Eindruck machen, um nicht zu sagen, einen unangenehmeren. Nach längerer Pause, wie sie ja so förderlich ist zur Richtigstellung unseres Urteils, habe ich gelegentlich des Bellincioni-Gastspiels die „Cavalleria“ sowie „Amico Fritz“ wieder gehört und die Dürftigkeit ihrer musikalischen Erfindung fast peinlich empfunden. In der „Cavalleria“ wird sie durch das Aufgebot materieller Mittel verdeckt, und der Kontrast dieser Massengewalt hebt wiederum das nur durch flachen Wohlklang wirkende, unverdient berühmte Intermezzo. „Freund Fritz“ entbehrt die dramatisch fortreißende Gewalt der „Cavalleria“, aber, zu seinem Vorteil, auch die Roheit derselben. Das musikalische Flickwerk im „Freund Fritz“, die Methode des Melodie-Anstückelns springt jedesmal deutlicher in die Augen. Der zweite Akt enthält geistreiche Einfälle, Partien von feinem Lustspielglanz. Aber rechts und links davon? Ein erster Akt, der einfach Null ist, und ein dritter, welcher mit aller Anstrengung es nicht über das Banale hinausbringt; beide unverblümt lanweilig. Das Geschäft, uns über diese musikalische Armut zu täuschen, müssen die harmonischen Nadelstiche besorgen, womit Mascagni die allergewöhnlichsten Melodien ausstattet. Sie thun, was nur in ihrer Macht steht, uns das Gehör zu ruinieren. Die einfachen Grundgesetze der Harmonie sind in der Natur begründet, nicht willkürlich, und ebenso unverletzlich wie in

der Sprache die Gesetze der Deklination und Konjugation. Wenn Wilhelm Tell, um den schlichten Anfang seines Monologs „pikant" zu machen, spräche: „Durch dieser hohler Gasse muß er gekommen", so würde man ihn schwerlich weiter anhören. In der Musik aber läßt man sich alles Mögliche gefallen, so lange gefallen, bis man selber nicht mehr wissen wird, ob im Molldreiklang die große oder die kleine Terz, und ob als Leitton ein ganzer oder ein halber Ton richtig ist.

Der Bajazzo (Pagliacci).

Oper in zwei Akten von R. Leoncavallo. Deutsch von L. Hartmann.

(1893 im Hofoperntheater.)

Von den italienischen Aufführungen der „Pagliacci“ im Ausstellungs-Theater und im Theater an der Wien war mir ein widerlicher Nachgeschmack haften geblieben. Trotz der unleugbaren Vorzüge der Komposition und der Sänger fühlte ich mich bis heute voreingenommen gegen das Werk. Was war schuld daran? Nichts anderes, als die Barbarei des Da capo. Signor Beltrami tritt im Harlekinskostüm vor den Souffleurkasten und singt einen langweiligen langen Prolog, in welchem wir belehrt werden, daß der Schauspieler auch ein Mensch sei, sozusagen. Er geht ab, das Stück soll beginnen, aber das Publikum applaudiert wie toll, Beltrami eilt zurück, schwenkt sein Käppchen und beginnt aufs neue: „Signore!“ Und wir müssen die ganze Predigt noch einmal aushalten. Schon etwas nervös gereizt, sehen wir den Vorhang aufziehen und hören nach einer kurzen Einleitung einen unermeßlichen Glockenchor, worin die Bassisten mit ihrem hartnäckigen Bim Bam (F, C; F, C;) unsere Geduld auf eine harte Probe stellen.

Endlich kommen diese singenden Glockenschwengel zur Ruhe, und wir atmen auf. Zu früh! Ein fanatischer Applaus lockt die bereits hinter den Koulissen verschwundenen Choristen wieder hervor. Bim Bam, Bim Bam — man glaubt verrückt zu werden und hört die folgenden besseren Nummern nur mit einer Art knirschenden Gerechtigkeitsgefühls an. So dringend es notthut, daß die stockende Handlung sich endlich vorwärts bewege: das Vogellied Neddas muß auch repetiert werden. Nicht genug. Am Schlusse des Aktes stürzt der von Eifersucht gequälte Prinzipal Canio nach einem kurzen Cantabile besinnungslos ins Zelt. Die Scene ist effektvoll komponiert und erregt unser tiefes Mitgefühl. Gleichsam um dieses Mitgefühl wieder zu vernichten und in galligen Ärger zu verwandeln, begehrt das Publikum die Verzweiflung Canios noch einmal zu sehen. Er stürzt also noch einmal außer sich, genau wie früher, in sein Zelt. So ist dieser erste Akt vier- bis fünfmal tumultuarisch unterbrochen und durch lauter Da capos auf seine doppelte Länge ausgezerrt worden. Der Musikkritiker — welcher, wie der Schauspieler, doch auch sozusagen ein Mensch ist, — gelangt somit an den wirklich sehr hübschen zweiten Akt in einem Zustande zorniger Verbissenheit. Der Spektakel vom Ausstellungstheater wiederholte sich im Theater an der Wien noch viel ärger. So oft ich später das Wort „Pagliacci" hörte, glaubte ich, der dicke Beltrami rufe hinter mir her „Signore!" und alle Glocken und alle Bassisten Wiens machten Bim Bam! dazu.

Von dieser fatalen Empfindung sehe ich mich durch die Aufführung im Hofoperntheater befreit. Herrscht doch bei uns das segensreiche Verbot des Da capo-Singens! Auch der gefürchtete Glockenchor wirkt hier nicht so aufregend

wie bei den Italienern, weil das Tempo weniger schleppend genommen und das „Bim Bam" der Bassisten gemildert wird. In einem Rückblick auf die italienischen Novitäten des Ausstellungs-Theaters hatte ich die Meinung ausgesprochen, es würden für das deutsche Theater die „Pagliacci" den einzigen reellen Gewinn bedeuten. Schneller, als man gedacht, hat dieses Wort sich erfüllt: fast alle größeren Bühnen Deutschlands geben den „Bajazzo" und mit günstigem Erfolg. Die kleineren Theater dürften bald nachfolgen, denn mit Mascagnis Opern teilt der „Bajazzo" den praktischen Vorzug der Kürze und eines kleinen Personals, sowie einer sehr bescheidenen dekorativen Ausstattung.

Wie die „Cavalleria rusticana", so wirkt auch „Der Bajazzo" durch eine dramatisch packende Handlung. Gleichfalls ein komprimiertes Dorftrauerspiel, welchem obendrein eine wirkliche Begebenheit zu Grunde liegt. Der Clown einer Gauklerbande, Tonio, verfolgt seine Prinzipalin, Nedda, mit Liebesanträgen. Von ihr schimpflich zurückgewiesen, rächt sich der heimtückische, rohe Geselle, indem er Neddas Gatten, Canio, ihr zärtliches Einverständnis mit dem jungen Bauer Silvio verrät. Canio stürmt wütend auf Nedda ein, vermag aber den Namen seines Rivalen nicht aus ihr herauszubringen. Er wiederholt diesen Versuch immer heftiger im zweiten Akt, während der lustigen Komödie, die er mit seiner Frau vor dem versammelten Dorfpublikum aufführt. Das Spiel wird dem eifersüchtigen Gatten unversehens zum Ernst; er ersticht auf der Bühne seine Frau und gleich darauf ihren zu ihrer Rettung herbeispringenden Liebhaber. Wie man sieht, ein sehr einfacher, aber keineswegs unergiebiger Stoff. Von jeher hat es dem Publikum ein apartes Vergnügen gewährt, das Theater im Theater, die

Schauspieler als Schauspieler vorgestellt zu sehen. Von Shakespeares „Hamlet" ganz abgesehen, wo die Komödie in eminenter Weise dem dramatischen Zwecke dient, finden moderne Stücke wie „Kean", „Narziß", in komischer Gattung „Der Vater der Debütantin" u. a. ihren Effekt in diesem Doppelspiel. Für die Oper ist die Komödie in der Komödie noch selten verwendet. Sie besitzt also im „Bajazzo" den großen Vorteil der Neuheit, obendrein verstärkt durch den ungewohnten Reiz, unsere ersten tragischen Heldenspieler uns in der Harlekinsjacke zu zeigen. Das Libretto ist vom Komponisten selbst verfaßt und bis auf die unverhältnismäßige Ausdehnung des ersten Aktes geschickt ausgeführt.

Leoncavallos Musik verrät ein starkes heißblütiges Talent, einen nachdenklichen Kopf und eine geschickte Hand. Reichtum und Originalität kann man seiner melodischen Erfindung kaum nachrühmen. In jeder von Mascagnis Opern blitzen einzelne überraschende Funken von Genialität auf, wie sie in den „Pagliacci" nicht vorkommen. Hingegen sind letztere einheitlicher im Stil als die „Cavalleria" und machen gegen die „Rantzau" und „Freund Fritz" einen befriedigenderen Gesamteindruck. Mascagni scheint mir das originellere Talent zu sein, Leoncavallo der bessere Musiker. Er hat entschieden mehr Sinn für die Form, für Abrundung der einzelnen Teile eines Musikstückes und deren harmonisches Verhältnis zu einander. Seine Musik ist weniger zerrissen und sprunghaft. Eine prägnante eigene Physiognomie des Komponisten kann ich aus seinen „Pagliacci" nicht gewinnen; möglich, daß sie in den „Medici" schärfer, individueller hervortritt. Mir sind die „Medici" fremd, und ich möchte bezüglich Leoncavallos nicht vorschnell urteilen, geschweige denn prophezeien. Gewiß aber steckt

dramatische Energie in ihm. Wenn er sich einerseits vor unfruchtbarer Grübelei, andererseits vor rohem Kraftaufwand hütet, wenn er endlich Wagnerschen Einflüssen nicht in noch größerem Umfange als bisher die Herrschaft über sein Ich einräumt, so können wir noch Erfreuliches, ja Bedeutendes von ihm hoffen. Leoncavallo ist kein Nachahmer Mascagnis; überhaupt sind beide Komponisten nicht Nachahmer. Der Boden, aus dem sie emporwachsen, ist noch immer Verdi, als derjenige Italiener, welcher zuerst mit starkem dramatischen Accent und rücksichtsloser Orchesterwucht revolutioniert hat gegen die weichliche melodiöse Monotonie Bellinis und Donizettis. Über diesem nationalen Grunde weht jetzt mehr oder minder heftig Wagnersche Luft. Auch Leoncavallo ist von ihr beeinflußt, aber doch mehr von Wagnerschen Äußerlichkeiten, Orchester-Effekten, Akkordfolgen, als von Wagners Kompositions-Prinzip. Sein Orchester maßt sich bei aller Üppigkeit doch nicht als melodieführend die Herrschaft über die Singstimmen an. Leoncavallo verschmäht die Gedächtnisfolter der Leitmotive im engeren Sinne; er verbannt weder den Chor noch das Duett, noch überhaupt selbständige Musikformen. Ohne Wagner wäre die blendende Orchester-Begleitung des Vogelliedes und mancher packende dramatische Zug im „Bajazzo" undenkbar; aber Leoncavallo giebt sich seinem Vorbild nicht mit Haut und Haar zu eigen, wie unsere jüngeren deutschen Opernkomponisten, welche regelmäßig diese sklavische Nachfolge sehr teuer bezahlt haben. Leoncavallo ist glücklich im Treffen des dramatischen Ausdrucks, im Ausmalen der Stimmung. Für diese Malerei verwendet er leider übertrieben grelle Farben, auch wo sie nicht hinpassen. Jede Wette kann man eingehen, daß Zuhörer, welche, nicht eingeweiht in die

Handlung, mit dem Rücken gegen die Bühne stehen, den ersten Chor für den Aufschrei eines fanatischen Revolutionspöbels halten werden. Dieser betäubende Posaunen- und Paukendonner, diese Hetzjagd durch alle verminderten Septim-Akkorde, dieses Fortissimo der kreischenden Singstimmen — was geht denn da vor? Harmlose Dorfbewohner freuen sich über das Eintreffen der Komödianten. Eine schöne Freude, eine liebe Bevölkerung! Leoncavallos lärmende Orchestrierung nötigt auch den einzelnen Sänger zum Schreien.

Soll ich meine Leser in das Werk selbst einführen, so stolpere ich gleich über einen Stein des Anstoßes. Das ist der „Prolog". Für meine Empfindung eine Geschmacklosigkeit ohnegleichen. Der Hanswurst Tonio erzählt uns darin nicht etwa die Handlung des Stückes, sondern belehrt uns zuerst: „nicht Märchen allein seien der Zweck der Kunst" (!); „auch was er wirklich sieht, schildert der Dichter, dann erreicht er der Menschen Gunst". Dann führt er aus, daß auch in des Gauklers Brust ein Herz schlägt u. s. w. Ich wüßte nicht, was den Komponisten zu diesem Ungetüm von Prolog verleiten konnte, wenn es nicht die Spekulation auf einen neuen, pikanten Effekt war. Den Eindruck des Stückes erhöht er nicht; er schädigt ihn vielmehr, indem er, schnurstracks seinem Zweck entgegen, dem Zuhörer die Illusion raubt. Der 1. Akt, viel länger und unbedeutender als der zweite, trachtet uns durch allerlei Lückenbüßer (Glockenchor, Vogellied) über den Mangel an Handlung hinwegzuhelfen. Das Lied Neddas gefällt durch die Imitation des Vogelgezwitschers im Orchester; ihr viel zu langes Duett mit Silvio bewegt sich, wie fast alle lyrischen Stellen dieses Aufzuges, in einer leidenschaftlichen Phraseologie, welche den Zuhörer in unbestimmter Aufregung erhält, ohne ihn durch

Schönheit neuer Gedanken musikalisch zu befriedigen. Der kurze Schlußmonolog des verzweifelnden Canio schlägt rührende Töne an. Für den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung verwendet der Komponist häufig dieselben drastischen Ausdrucksmittel: unvermittelte tiefe Akkordfolgen der durch eine Baßklarinette verstärkten Holzbläser, chromatische Skalen in heftiger Gegenbewegung oder auch (an Verdi erinnernd) in Sextakkorden. — Unvergleichlich gelungener ist der zweite Akt. Zwar thut der Chor des ungeduldig harrenden Dorfpublikums auch hier zu viel des Guten; aber von diesem Tumult heben sich die folgenden Scenen in ihren einheitlich zarten Farben um so lichter ab. Die musikalische Behandlung der Pantomime ist voll Geist und Grazie. Aller Lärm im Orchester schweigt plötzlich; keine Posaunen, keine Trompeten und Pauken; alles fein, maßvoll, wohlklingend. Die Musik bewegt sich in einem ungezwungenen zierlichen Rokoko-Charakter, im Tone stellenweise an Delibes oder Massenet erinnernd. Zuerst ein Menuettsatz von anmutiger Gravität; dann ein verliebtes Tenorständchen über pizzikierten Akkorden, durch welche stellenweise einige Flöten-Stakkatos huschen; später, als Colombine und Arlecchino sich zu Tische setzen, eine allerliebste Gavotte in A-dur. Nun tritt Canio ein, welcher den argwöhnischen betrogenen Ehemann zu spielen hat und im bittersten Ernst all die Qualen eines solchen empfindet. Den Übergang aus dem Spiel in die unselige Wirklichkeit hat der Komponist mit großem Kunstverstand ausgeführt; allmählich, stockend, mit wiederholtem Zurückgreifen in die heitere Komödien-Musik. Man fühlt das Gewitter in allen Gliedern, bis es endlich aus der unerträglichen Schwüle hervorbricht. Die blitzschnelle Ermordung Neddas trifft uns

mit der Gewalt eines Elementar-Ereignisses. Dieser zweite Akt, in Text und Musik etwas Neues und Wirksames, gereicht dem Komponisten zur Ehre. Warum erfreuen wir uns an dieser Pantomimen-Musik und nennen sie vortrefflich? Weil sie einfach, ohne Trivialität, melodiös und natürlich ist. Könnte nicht, so fragen wir bescheiden, Leoncavallo auch bei anderen Anlässen einfach, melodiös und natürlich schreiben? Im Stücke selbst, nicht bloß in der Parodie desselben?

Wie bereitwillig heute das Publikum ist, Gutes anzuerkennen, ja über Verdienst zu schätzen, beweist der außerordentliche Erfolg dieser Erstlingsoper, welche Leoncavallo plötzlich zum berühmten und wohlhabenden Manne gemacht hat. Sein „Bajazzo" gehört übrigens zu den allerbesten Vorstellungen des Hofoperntheaters. Als Nedda hat Fräulein Paula Mark alle Erwartungen übertroffen. Im ersten Akte sehr hübsch, war sie im zweiten entzückend. Erstaunlich, mit welchem Talent sie sich in den Ton der Dorfkomödie eingelebt hat. Ein feiner zierlicher Humor vergoldete die ganze Leistung. Wie schmiegte jeder Ton, jede Bewegung, jeder Tanzschritt sich genau und doch so ungezwungen der begleitenden Musik an! Dazu die natürliche Grazie und Geschmeidigkeit ihrer Tanzbewegungen; ihr bezeichnendes, zwischen Selbstbezwingung und wachsender Aufregung kämpfendes Spiel beim Herannahen der Katastrophe! Kurz, eine Leistung, die ihr sobald niemand nachmachen wird. . . . Herr van Dyck schuf aus dem Canio eine lebensvolle, ergreifende Gestalt. Daß er, ein so vorzüglicher Sänger und Schauspieler, sich in beiden Eigenschaften häufig übernahm, Ton und Geberde maßlos steigerte, ist wohl nur der Aufregung dieses ersten Abends zuzuschreiben. In der Rolle des Tonio glänzten Herrn Ritters prachtvolle Stimme und

gefühlvoller Vortrag. Nur zu viel Stimme und zu viel Gefühl! Vor allem im Prolog. Der erzählende Charakter eines Prologs darf durch das subjektiv erregte Gefühl des Vortragenden nicht gänzlich verwischt werden. Der Bariton darf in dem Prolog nicht so schmerzlich bewegt singen und gestikulieren, als stünde er in den leidenschaftlichsten Scenen des Tell, des Hans Heiling, des Amonasro auf der Bühne. Ritters Aufgebot aller Stimmkraft und aller Leidenschaft verhinderte nicht bloß die unentbehrliche Deutlichkeit des Wortes, sondern auch jenen Hauch von Ironie, ohne welchen wir uns diese Bajazzo-Rede nicht denken können. Auch was die schauspielerische Seite der Aufgabe betrifft, sollten sowohl Tonio als Canio selbst in ihren Gefühlsmomenten niemals ganz ihren Stand, ihr Kostüm vergessen. Tonio hat im Prolog ganz recht, daß auch der Komödiant dieselben Empfindungen habe wie jeder andere Mensch — aber er wird sie in anderer Form, in anderer Haltung ausdrücken als der König, der Kriegsheld, der Prophet. Von italienischen Sängern haben wir dieses keineswegs leichte Zusammenstimmen des Affekts mit der speziellen Rolle nie erwartet; deutsche Künstler von der Intelligenz eines van Dyck und Ritter werden gewiß dahin gelangen, diesen realistischen Figuren auch eine realistische Färbung zu geben.

Der Kuß.

Volksoper in zwei Akten von Fr. Smetana, deutsch v. L. Hartmann.

(1894.)

Das Textbuch zum „Kuß“ ist von einer Dame, E. Krasnohorska, nach der gleichnamigen Erzählung einer anderen Dame, Caroline Svetla, verfaßt. Die Vorrede zur deutschen Übersetzung dieser Novelle schwelgt in Bewunderung für die „Meisterschaft der Frau Svetla und ihren von dem belebenden Hauche echter Begeisterung durchdrungenen, für alle Zeiten bleibenden Roman“. „Der Leser,“ heißt es weiter, „fühlt sich durch den trefflichen, von echt nationalem Hauche durchwehten Stil und meisterhafte Erzählungskunst mächtig angeregt.“ Ich bin dieser Leser nicht. Mich hat die geschwätzige Breite, mit der eine winzige Begebenheit hier behandelt ist, weniger „mächtig angezogen“, als sachte gelangweilt. Von speziell czechischem Volksgeist kann übrigens kaum die Rede sein in einer Begebenheit, die ausdrücklich an der sächsischen Grenze spielt, also unter der deutschen Bevölkerung Nordböhmens. In Smetanas Textbuch ist die Lokalität gar nicht näher bezeichnet, konnte also glücklicher-

weise den Erfolg der Oper in Prag nicht beeinträchtigen. Die ganze Handlung dreht sich lediglich um einen verweigerten Kuß und könnte zur Not von den beiden Hauptpersonen, Marinka und Hanno, als Duodrama gespielt werden. Alle übrigen haben mit der Handlung so gut wie nichts zu schaffen.

Der junge Bauer Hanno ist Witwer geworden und freit um seine frühere Geliebte Marinka. Ihr Vater giebt seine Einwilligung, meint aber, die beiden werden nicht gut zusammenpassen, da der eine Teil genau so eigensinnig sei wie der andere. Das zeigt sich nur allzu schnell. Marinka verweigert ihrem Verlobten einen Kuß. Sein Bitten, Überreden, Zürnen — und ihr standhaftes Zurückweisen zieht sich durch die ganze Oper, von der ersten bis zur letzten Scene. Marinka, eine grundehrliche Natur und peinlich gewissenhaft, hängt fest an dem Volksglauben, daß es die Grabesruhe der verstorbenen Frau störe, wenn der Witwer seine neue Braut vor der Trauung küßt. Hanno hat kein Verständnis für diesen Aberglauben, wird zornig und rächt sich an Marinka, indem er vor ihrem Fenster Musikanten aufspielen läßt, mit lustigen Mädchen tanzt und schäkert. Durch diesen Hohn aufs tiefste gekränkt, flüchtet Marinka aus dem Hause zu einer alten Muhme, die (wie alle alten Muhmen, Ammen, Beschließerinnen im Schauspiel) Brigitta heißt und Helferin einer organisierten Schmugglerbande ist. Es scheint, daß so ziemlich die gesamte ehrenwerte Einwohnerschaft vom Schleichhandel lebt. „Die Alte,“ heißt es in der Erzählung, „sah in ihrem Erwerbe durchaus nichts Anstößiges, und so wie sie denken und urteilen die Leute in unseren Bergen alle.“ Das Haupt der Schmuggler, der alte Matusch (in der Oper Steffan geheißen), wird in der

Erzählung recht hübsch charakterisiert: „Er steht an Sonn- und Feiertagen immer unter der Kanzel. Kirche und Predigt — das ist sein Element, er ist sehr gottesfürchtig. Deshalb betreibt er auch sein Geschäft nicht in der Fastenzeit und entsagt dem Rauchen, damit der Himmel dafür wieder ihn schirme und schütze." Auf Zureden Brigittens folgt ihr Marinka in Sturm und dunkler Nacht in den Wald. Dort übernimmt Brigitta von dem frommen, nur zur Fastenzeit pausierenden Steffan einen Pack geschmuggelter Ware und gelangt nach einer ungefährlichen Begegnung mit einem Grenzwächter samt ihrer geängstigten Begleiterin heil nach Hause. Dort hat inzwischen Hanno, von Angst und Reue gefoltert, die ganze Nachbarschaft zusammengerufen, um Marinka öffentlich Abbitte zu thun und sein Unrecht einzugestehen. Das geschieht, und nachdem zur Abwechslung nun auch einmal Hanno den ihm angebotenen Kuß verschmäht hat, löst sich der Zwist zur allgemeinen Zufriedenheit. In der Original-Erzählung benützt auch der alte Schmuggler die günstige Feststimmung und heiratet seine Verbündete Brigitta. Es giebt also eine Doppelhochzeit, um die wir leider in der Oper verkürzt werden.

Ohne Zweifel bietet diese Dorfgeschichte günstige Motive und Situationen für musikalische Behandlung. Schlichte, durchwegs sympathische Charaktere, volkstümliche Färbung, einfache, wahre Empfindungen. Hätte der Librettist die ungebührlich ausgedehnten Dialoge entschlossen gekürzt und die Scenen enger aneinander gerückt, so konnte „Der Kuß" ein gutes Textbuch werden. Ähnliches möchte ich auch von der Komposition sagen. Sie ist zwar in ihrer jetzigen Ausdehnung überall gute Musik geblieben, mitunter vortreffliche, reizende Musik, aber durch knappere Fassung

und sparsamere Wiederholungen würde sie noch erheblich gewonnen haben. Man wird wohl zunächst fragen, wie sich „Der Kuß" zur „Verkauften Braut" verhalte? Letztere steht an Wert und Wirkung höher, zunächst schon durch ihr lebhafteres, farbenreicheres Textbuch. Die Handlung der „Verkauften Braut" ist ja auch sehr einfach, aber nicht obendrein ermüdend durch endlose Wiederholungen derselben Situation, derselben Reden und Gegenreden. Sie hat eine recht gut geschürzte Intrigue, die mit Hülfe zweier wirksamer komischer Figuren — des Baßbuffo Kezal und des Tenorbuffo Wenzel — lustig fortgesponnen und glücklich gelöst wird. Wirksame Kontraste, komische Rollen fehlen im „Kuß"; Rollen haben überhaupt nur Hanno und Marinka. Auch für Chöre und größere Ensembles ist hier beiweitem nicht so gut vorgesorgt, wie in der „Verkauften Braut". Letztere ist zehn Jahre früher komponiert (1866) als „Der Kuß": für seine schwächere Wirkung möchte ich aber keineswegs den Grund in verminderter Schaffenskraft des Komponisten, sondern hauptsächlich in den Mängeln des Libretto suchen. Der Stil ist derselbe wie in der „Verkauften Braut"; schlichte volkstümliche Musik; Lied, Arie, Duette und Terzette, überall schön geformte, absolut verständliche und einprägliche Melodien. Diese gesunde, fast möchte ich sagen musikalische Musik verfällt weder in das Extrem pathetischer Überschwänglichkeit, noch in jenes possenhafter Trivialität. Die Begleitung maßt sich nirgends die Oberherrschaft und das Kommando über den Gesang an, und doch verrät sie überall den gewiegten Harmoniker und Kontrapunktisten. Smetana ist ein Mann von Geist, der es verschmäht, mit Absicht „geistreich" zu reden. In ihrem Charakter erinnert die Musik häufig an Mozart, im zweiten Akt auch an

Weber. Ja einzelne Melodien, wie Hannos D-dur-Andante: „Zu sühnen meine große Schuld", durchweht ein starker italienischer Hauch. Unseren jetzigen Deutsch-Nationalen dünkt dies ein Verbrechen; mir scheint es eher ein Vorzug. Welch schöne Plastik der Melodie, welch reine, unverstörte Empfindung! Es wäre unseren deutschen Opernkomponisten recht sehr zu wünschen, daß sie manchmal zu der klaren Quelle italienischer Musik pilgerten. Bald wird man es auch den Italienern raten müssen.

„Der Kuß" wie die „Verkaufte Braut" liefern den Beweis, daß auch in unserer Zeit Musik dramatisch sein kann, ohne ihr selbständiges Recht, ihr Vorrecht aufzugeben. Und ferner: daß auch in einfachster Form, in naivstem Ausdruck Genialität sich äußern kann. Die Genialität czechischer Künstler muß man sich freilich nicht als wesentlich himmelstürmerisch, exaltiert, phantastisch und trunken vorstellen; ein starker Beisatz von Solidität, von ernster Zucht fehlt ihr niemals; sogar mit einem leichten, schulmeisterlichen Geschmäckchen verträgt sie sich sehr gut. Smetana liebt lang ausgesponnene Orgelpunkte, Reihen von steifen Rosalienfolgen, gewisse kontrapunktische Künsteleien u. dgl. Es geniert ihn gar nicht, durch viele Wiederholungen desselben Motivs oder durch langes Festsitzen auf einem Grundakkord ein bischen philisterhaft zu erscheinen und uns ungeduldig zu machen. Ein großer, heute seltener Vorzug ist der einheitliche Stil in Smetanas Oper; da ist kein Stück, welches das andere Lügen straft, kein Zug, der eigenmächtig aus dem Rahmen des Ganzen herausspringt. Ebenso ist die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen durch keinerlei raffiniertes Zuviel auf die Spitze getrieben. Die Empfindungen des Liebespaares steigern sich

nur auf den Höhepunkten — zuerst des Streites, dann der reuigen Verzweiflung — zu heftig leidenschaftlichem Ausdruck. Die übrigen Personen bewegen sich alle auf dem Niveau schlichter, etwas hausbackener Behäbigkeit. Die einzelnen Musikstücke im „Kuß" sind nicht von gleichem Wert; in manchen läßt sich der Komponist bequem gehen und begnügt sich, dem Text gemäß, mit dem Passenden, Zweckmäßigen, ohne viel nach Bedeutendem und Originellem zu suchen. Als schönste Nummer der Oper erscheint mir das Wiegenlied der Marinka, insbesondere vom Eintritt der A-dur-Melodie „Wie hell am Himmel die Sterne auch steh'n". Kräftige Fröhlichkeit belebt das Trinklied des Janusch; ein polternder Humor im Geschmack der älteren komischen Oper die Arie Zarkows („Wie ich gesagt") mit ihren charakteristischen Septimensprüngen. Echt dramatisch wirkt das erste Finale durch den Kontrast zwischen der Seelenqual der gekränkten Marinka und dem rohen Tanzjubel vor ihrem offenen Fenster. Im zweiten Akt erfreut uns das auch in der Ouvertüre anklingende Duett zwischen Hanno und Janusch „Ach armer Freund". Diesem sowie dem Polkathema begegnen wir mit geringer Abweichung auch in Dvoraks „Slavischen Tänzen"; beide Komponisten schöpfen eben, bei aller Selbständigkeit, aus derselben Urquelle: dem Volksgesang. Auch das Frauenduett im Wald „Kind, was die Lieb' verlangt" wirkt ansprechend in seiner altmodischen Treuherzigkeit. Bedeutend im Sinne origineller Erfindung oder technischer Meisterschaft wird niemand diese und ähnliche Stücke im „Kuß" nennen, aber ebensowenig dürfte sich jemand dem wohlthuenden Eindrucke dieser naiven, frischen und ehrlichen Musik entziehen. Was zu den gegenwärtigen, mitunter bis zur Überschätzung getriebenen

Erfolgen von Smetanas Opern ganz wesentlich beigetragen hat, braucht wohl nicht ausdrücklich gesagt zu werden: es ist die Übermüdung nach der Wagnerschen Musik. „Die verkaufte Braut“ und „Der Kuß“ legen sich wie linder Balsam auf unsere durch Wagner zerrütteten Nerven.

Mirjam.

Oper in drei Aufzügen von L. Ganghofer, Musik von Richard Heuberger.

(1894.)

Herrn Richard Heuberger brauchen wir unseren Musikfreunden nicht erst vorzustellen. An seinen Liedern erfreuen sich die Hörer, an seinen Musik-Feuilletons die Leser. Auch der Bühne steht er nicht als Neuling gegenüber. „Mirjam" ist seine dritte Oper. Ihre Vorläuferin, „Das Abenteuer einer Neujahrsnacht", hat auf deutschen Bühnen Glück gemacht; in Wien kennt man davon nur die brillante Balletmusik aus den Konzerten der Philharmoniker. Diese komische Oper (nach Zschokkes bekannter Erzählung) scheint mir den Ton anzuschlagen, welcher dem graziösen Talent und dem witzigen, munteren Geiste Heubergers am natürlichsten ist. Ganghofers „Mirjam" mit ihrer schwerblütigen Lyrik und tragischen Katastrophe kam ihm weniger günstig entgegen. Über die Mühsal, zu einem guten Opernbuch zu gelangen, kann Heuberger ein gewichtig Wort mitreden, und er hat es auch gethan. In einem Aufsatze: „Über Operntexte", führt er begründete Klage darüber, daß unsere Librettisten die Schwierigkeiten ihrer Aufgabe zu

gering schätzen. „Ein brauchbares Opernbuch," sagt er, „muß in dem dramatischen Aufbau durchaus musterhaft sein und alle Haupteigenschaften eines guten Stückes, wenn auch oft nur andeutungsweise, enthalten." Gerade diese Qualität vermissen wir an Ganghofers „Mirjam". Wiederum ein Beweis, falls es dessen bedürfte, daß ein Komponist die Bedingungen eines guten Operntextes genau kennen und doch sich keinen verschaffen kann. Den Versen Ganghofers zollen wir gern die spärliche Anerkennung, daß sie zwar nicht gedankenvoll, jedoch freudvoll und leidvoll besser gereimt sind, als manche gefeierte deutsche Oper. Aber die Hauptsache! Ist das ein Libretto von „musterhaft dramatischem Aufbau"? Ganz im Gegenteil. Die Handlung ist dürftig und schlecht motiviert, ein Gespenst längst verblichener, uns völlig entfremdeter Romantik. Charaktere und Situationen teils uninteressant und verbraucht, teils unwahrscheinlich bis zum Widersinn.

Die Handlung spielt auf deutschem Boden, im 15. Jahrhundert. Sie beginnt mit einem Maifeste, das die Bevölkerung mit einem kirchlichen Umzuge, Gesang und Tanz feiert. Junker Oswald von Brannenburg, ein wüster, gefürchteter Nachtschwärmer, findet sich dabei mit seinen Trinkgenossen ein. Einem derselben, Severin, erzählt er, daß er nach durchzechter Nacht sich im Walde schlafen gelegt und „wie im Traume" eine holde junge Maid erblickt habe. Dieses keineswegs traumgeborene, sondern sehr reale Frauenzimmer ist Mirjam, die Tochter des reichen Juden Asser Benaja. Sie erscheint mit ihrer Magd Josepha gleichfalls auf dem Festplatze und wird sofort von Oswald mit Richard Wagnerscher Entschiedenheit angehalten: „Verweile, Mädchen, und kündige mein Urteil: Leben oder Tod!" Noch ehe sie

dieses Urteil fällt, wird unter Trompetenschall ausgerufen: „Der Tanz beginnt, die Wahl ist frei!“ So ganz frei ist die Wahl allerdings nicht, sie muß bar bezahlt werden. Der Bursche, der im Lizitationswege die höchste Summe auf ein bestimmtes Mädchen bietet, darf mit ihm tanzen. Natürlich verliert Oswald keine Zeit und bietet für Mirjam gleich hundert Dukaten; ein ansehnliches Sümmchen für den „heimatlosen Bettler“, wie er sich selbst nennt. Da durchbricht aber Mirjams Vater plötzlich die Menge und bietet 200, dann 300 Dukaten, „daß jener nicht mit ihr tanze“. Oswald steigert bis auf 5000 Dukaten und legt noch seinen kostbaren Schmuck dazu — vergebens! Benaja besiegt ihn mit zehntausend und versetzt ihm überdies die niederschmetternde Nachricht, Mirjam werde heute noch mit dem Doktor Micha Merari vermählt. Oswald ruft ihm die Drohung nach: „Dein Kind ist mein! Ich suche und finde sie!“

Der zweite Akt zeigt uns, wie er diese Drohung ausführt. Die feierliche Vermählung Mirjams mit Micha hat eben stattgefunden, als Severin in unkenntlicher Vermummung hereinstürzt und den berühmten Arzt beschwört, einem im Walde liegenden Verwundeten beizustehen. Trotz einbrechender Nacht eilt der menschenfreundliche Mann in den Wald. Seine junge Frau bleibt aber nur wenige Minuten allein — nicht länger, als sie zu einer schwärmerischen Strophe über Frühlingsluft und Fliederduft benötigt. Da ist auch schon Oswald zur Stelle mit einer stürmischen Liebeserklärung. „Als ich im Wald, den Tod erwartend, lag“ u. s. w. (Nach seiner Erzählung im ersten Akt hat er eigentlich seinen Rausch ausschlafen wollen.) Dem Drängen Oswalds, mit ihm zu fliehen, erwidert Mirjam mit strenger Berufung

auf ihre Pflicht. Um dieses zwischen Werbung und Ablehnung schaukelnde Liebesduett nicht zu stören, haben Severin und Josepha sich kosend in den Garten zurückgezogen; man weiß wirklich nicht, welcher von diesen verlogenen Vertrauten eine bedenklichere Rolle spielt. Unerwartet bald kehrt Micha zurück; war doch die ganze Geschichte von dem hilflos Verwundeten ein von dem Junker inscenierter Trug. Oswald wird dem eintretenden Hausherrn als der Sohn eines befreundeten Rabbi und als junger Mediciner vorgestellt, der auf der Durchreise nach Prag begriffen ist. Der edle Micha, der immer alles glaubt, glaubt ohneweiteres auch diese plump improvisierte Fabel und ladet den Fremden als Gast in sein Haus. Den Akt beschließt ein leidenschaftlicher Monolog des plötzlich herankeuchenden Benaja; er ahnt sogleich, welchen schrecklichen Gast Micha beherberge. Anstatt aber, wie man vermuten sollte, unverweilt ins Haus zu eilen und Micha aufzuklären, bleibt er rachedürstend im Vorhof stehen. Zu Beginn des dritten Aktes sitzen Mirjam, Oswald und Micha gemütlich beim Nachtessen. Der alte Benaja geht wahrscheinlich draußen spazieren; er läßt sich noch immer nicht da blicken, wo sein Erscheinen so dringend notwendig wäre. Die Ungereimtheiten mehren sich. Micha fordert, kaum daß das Nachtmahl begonnen, Mirjam und Oswald auf, zusammen „das Haus zu durchwandern, von einer Thür zur andern“. Die Bühne muß eben leer gemacht werden für Benaja, der endlich eintritt und Micha dringend zu sprechen begehrt. Jetzt wird er doch schnell seinem arglosen Schwiegersohn sagen, wer der gefährliche Gast ist, der drinnen allein mit Mirjam plaudert? Nein, noch lange nicht. Er zieht es vor, in bequemem Lehnstuhl seine Lebensgeschichte zu erzählen: „Einst war auch ich ein Kind des Glücks, wie

du geartet, sanft und gut" u. s. w. Einen Teil dieser Selbstbiographie hat er schon zu Anfang des zweiten Aktes dem Micha erzählt; dort wäre Ort und Gelegenheit gewesen, das Ganze zu erledigen. Aber gerade jetzt, wo die Gefahr für Mirjam am größten, beschreibt er, wie einst sein Weib von Oswalds Vater entführt und zum Selbstmorde getrieben worden sei. Er selbst habe sich an dem Sohne gerächt, indem er ihn finanziell ruinierte. Noch immer hat Micha keine Ahnung, daß sein Prager Student der Junker Oswald ist! Der passionierte alte Erzähler würde vielleicht ganz vergessen, es ihm zu sagen, hörte man nicht Oswald durch das Zimmer rufen: Mirjam! Mirjam! „Kennst du den Gast?" ruft Benaja. „Der Junker! Laß ihn mir und meiner Rache!" Da haben wir die zwei wohlbekannten kontrastierenden Judentypen: den rachsüchtigen Benaja, ein Gemisch von Eleazar und Shylock, und den großmütigen Micha, der, ein hebräischer Masaniello, seinem Todfeind kein Haar krümmen läßt. Dafür hat übrigens Benaja schon gesorgt, indem er Gift in Oswalds Becher mischte. Wie kurzsichtig von dem klugen Mann! Da die Tafel längst aufgehoben ist, wird wahrscheinlich ein unschuldiger Diener den Rest austrinken. Benaja läßt den Giftbecher aufs Geratewohl stehen und geht wieder mit seinem Schwiegersohn spazieren, damit Oswald und Mirjam ungestört noch ein letztes Liebesduett singen können. Der wilde Junker ist plötzlich ein frommes Lamm geworden; er erklärt sich „von des Hauses Frieden verwandelt und bekehrt". Nur einen Kuß erbittet er sich noch. Mirjam verweigert ihn; doch möge Oswald mit seinen Lippen den Rand des Bechers berühren, den sie zum Abschied leert. Natürlich erwischt sie den vergifteten Wein, dessen Wirkung sich sehr rasch bei ihr

einstellt. Sie stürzt zusammen, singt noch, wie verklärt, eine Vision vom schönen Mai und fügt sterbend die Hände ihres Gatten und ihres Geliebten zusammen.

Was die Wirkung der Heubergerschen Oper von vornherein gefährden mußte, war dieses unglückliche Libretto. Es ist zu dumm gewesen, es hätt' nicht sollen sein. Wie viel Mühe, Studium und Talent hat der Komponist daran verschwendet! Seine Partitur verrät von Anfang bis zu Ende das edelste Bestreben und gewissenhaften künstlerischen Ernst. Unter dem Einfluß Wagnerscher Musik aufgewachsen, erblickte Heuberger in diesem Stil die geeignetste Kraft, um den Charakteren und Situationen lebendigen Atem einzuflößen. In „Mirjam" herrscht Wagners System nicht in der vollen Tristanstrenge — kommen doch einige Chöre und duettierende Stückchen vor — aber doch in den entscheidendsten Kennzeichen. Der halb recitierende, halb kantillierende Charakter der Singstimmen, welche, plastische Melodienform vermeidend, in nervösem Pathos auf und nieder wogen; der ruhelose, selbständig arbeitende Webstuhl des Orchesters, der zugleich exaltierte und weibliche Ausdruck der Empfindungen, die Tyrannei des einseitig Dramatischen, des Bedeutsamen in jedem Wort, jeder Phrase — das alles ist im Grunde Wagnerisch, ganz abgesehen von einzelnen an Lohengrin, Tristan und die Meistersinger mahnenden Wendungen, denen heutzutage ein deutscher Opernkomponist kaum entgehen kann. Bei einem so gewandten und geistreichen Musiker wie Heuberger versteht es sich von selbst, daß er die Technik des Orchesters wie des Gesanges vollständig beherrscht, die wechselnden Stimmungen zu malen, die Personen zu charakterisieren versteht. Es fehlt in „Mirjam" auch nicht an unmittelbar gefälligen oder ergreifenden

Stellen; diejenigen, wo Heuberger zeitweilig die usurpierte Herrschaft des Orchesters unterbricht und sie der Singstimme überträgt. Die besten musikalischen Gedanken tauchen aber nicht im Gesang, sondern im Orchester auf: die Begleitung zu Mirjams Worten: „Der letzte Strahl erlosch", das D-dur-Motiv in dem Liebesduett („Du fliehst mich!"), der G-dur-Satz in der ersten Zwischenakt-Musik u. a.

Der Hörer wird dem Verlauf der Oper mit Interesse folgen und sich an vielen schönen Momenten erfreuen. Im ganzen hat „Mirjam" trotzdem meine Hoffnungen nicht erfüllt, mich weniger befriedigt, als „Das Abenteuer einer Neujahrsnacht" oder das schöne „Liederspiel" von Heuberger. Vermutlich wird ein großer Teil des Publikums, das ja vor allem Wagnerscher Ausdrucksweise huldigt, entgegengesetzter Ansicht sein. Unsere Zeit fordert in der Oper strenger, als es ehedem geschah, dramatische Musik. Ich bestehe auf ganz demselben Anspruch; nur ist mir in diesem Begriff Musik das Hauptwort, dramatisch das Beiwort. Auch für die Oper ist Kraft und Originalität der musikalischen Erfindung die erste, wenngleich nicht einzige Bedingung. Jede gute Oper muß durchströmt, durchleuchtet sein von musikalischen Ideen, die als solche interessieren, und nicht bloß als Nachmalerei von Empfindungen und Personen, die uns nicht interessieren. Andere mögen anders fühlen und werden dann auch über „Mirjam" anders urteilen.

Richard Heuberger steht in seiner besten Frische und Manneskraft. Einsichtsvoll genug, um in seiner „Mirjam" weniger einen Erfolg als eine Erfahrung zu schätzen, wird er uns gewiß noch manche wirksame Oper schenken, sobald ein besseres Textbuch ihm einladend und hilfreich die Hand bietet.

Mara.

Oper von F. Hummel.

(1894.)

Die Drachensaat der „Cavalleria“ geht recht üppig auf. Mascagni, der mit dieser einaktigen Dorftragödie ein neues Operngenre und sich selber einen jungen Ruhm geschaffen, hat diesen Pfad sofort wieder verlassen, um zwei rührende Familiengeschichten („Freund Fritz“ und „Die Rantzau“) zu illustrieren, in welchen kein Tröpfchen Blut vergossen wird. Aber sein erster Erfolg wirkt noch immer verlockend, fast möchte ich sagen verheerend auf die jüngeren Komponisten. In Italien drängen sich die Opern „Sancta Lucia“, „Pagliacci“, „Mala Vita“, „Tilda“, „Festa a Marina“ — um nur die bei uns bekannt gewordenen zu nennen. In Deutschland erhielt der natürliche Nachahmungstrieb noch einen unverhofft gewaltigen Vorschub durch die Preisausschreibung des Herzogs Ernst von Koburg. Von den zweihundert eingereichten Einaktern sollen mehr als drei Viertel tragische Stoffe behandelt haben. Nach der preisgekrönten „Rose von Pontevedra“, einer Oper von abschreckend brutalem Inhalt, dürfen wir ungefähr auf den

Inhalt der anderen schließen. Die Komponisten haben Blut geleckt und lechzen nach Grausamkeiten. Sie erinnern mich an jenen Parlamentsrat aus Bordeaux in der Revolutionszeit, der sich bei herrlichem Wetter die Hände rieb und ausrief: Voilà un beau jour pour une exécution! „Mara" drängt in den allerengsten Rahmen ein erschütterndes Trauerspiel zusammen: zwischen zwei mörderischen Flintenschüssen rollt sich die ganze Geschichte in drei Viertelstunden ab. Mit dem ersten Schuß streckt Eddin seinen Schwiegervater nieder, mit dem zweiten Mara ihren Gatten. Der erste Schuß knallt schon in der Ouverture; er gehört zur Partitur und ist als ein neuer realistischer Effekt charakteristisch. Diese gewaltthätigen Einakter machen fast alle den Eindruck eines letzten Aktes, dem die früheren zwei oder drei amputiert worden sind. Es fehlt die erklärende Exposition und die Entwicklung der Handlung. Auch in der „Mara" belehrt uns erst die dritte Scene über das Verhältnis der Personen, über die Vorgeschichte und über den pikanten Schuß in der Ouverture. Wenn die Sänger, wie es zu geschehen pflegt, undeutlich aussprechen, so mag man sich selber zurechtfinden. Eddin, ein junger Tscherkesse, hat im Handgemenge mit einem feindlichen Stamm seinen Schwiegervater erschossen. Auf der Flucht vor den Verfolgern stürzt er atemlos in seine Hütte, wo sein junges Weib, Mara, ihn verbirgt. Bald ist der feindliche Anführer Djul, der Bruder Maras mit seinem Anhang zur Stelle, um den Flüchtigen zu suchen. Der Chor der Tscherkessen singt:

Hört ihr das Mahnen des edelen Blutes —
Hier hat der Pesthauch des Mörders geweht!
Sühnet es, Brüder unbeugsamen Mutes,
Rache, ja Rache es zürnend erfleht.

Diese grausamen Verse belehren uns, daß Eddin der Blutrache verfallen ist. Die Rächer stürmen „unbeugsamen Mutes" gegen die Hütte an, worin Maras Söhnchen schläft — da tritt Eddin aus seinem Versteck und liefert sich selbst aus. Er bittet nur um eine rasche Hinrichtung durch Pulver und Blei. Die Bitte wird ihm abgeschlagen; lebendig soll er vom Felsen in den Abgrund gestürzt werden. Mara sieht Eddin gefesselt auf der verhängnisvollen Felsenspitze ankommen. Da ergreift sie die Büchse und erschießt ihn.

Das Textbuch ist in seiner Gedrängtheit geschickt gemacht, und wer es liebt, eine ganze Oper hindurch ununterbrochen gemartert zu werden, der mag sich daran erfreuen. Nicht die grausame Katastrophe allein ist's, was uns die Seele aufwühlt, sondern die qualvolle Todesangst, in der wir erhalten werden vom Anfang bis zu Ende. Wir fühlen tief mit Eddin und Mara, zwei in treuer Liebe verbundenen Menschen, die sich in verzehrender Seelenqual vor uns aufreiben. Mit dem Auftreten Eddins wissen wir auch, daß er sterben muß — in fünzehn oder in zwanzig Minuten, die sich uns zu einer qualvollen Ewigkeit ausdehnen. An den Anfang und das Ende seiner Tragödie stellt der Dichter eine rührende Kinderscene. Vielleicht wollte er durch diesen Kontrast das Gräßliche der Handlung mildern; für mein Gefühl hat er es nur verschärft.

Der Musik zu „Mara" ist manches Gute nachzurühmen. Herr Ferdinand Hummel, obgleich erst jetzt durch seine Erstlingsoper bekannt geworden, zählt als Komponist glücklicherweise nicht zu unseren allerjüngsten. Er hat Sinn für Form und Wohlklang und opfert beides nur ausnahmsweise dem dramatischen Effekt. Im Besitze aller modernen Mittel, insbesondere der Instrumentation, erweist er sich

vielfach als ein guter Musiker der älteren Schule. Seine Partitur zeugt von Effektkenntnis und theatralischem Blick. Leider ist seine Erfindung weder reich noch originell. Kommt es daher, daß Herr Hummel anfangs im Opernorchester, dann als Musikdirektor im Königlichen Schauspielhause zu viel fremde Musik gespielt und dirigiert hat? Er entlehnt nicht die Worte anderer Meister, aber er spricht mit ihren Stimmen, insbesondere mit der des jüngeren Wagner. In den Duetten zwischen Eddin und Mara werden wir die Lohengrinklänge keinen Augenblick los. Hin und wieder glauben wir Mascagni zu vernehmen, auch die Verschwörungsscene aus den „Hugenotten" klingt deutlich noch in Djuls Es-dur-Strophe. Auffallend genug fehlte jede Lokalfärbung, jeder nationale Anklang in der Musik. Am glücklichsten erscheint mir Herr Hummel in den zarten lyrischen Stücken. Vor allem in der einleitenden Scene Maras mit dem Kinde. Das Büblein neckt die Mutter, indem es sich versteckt und wiederholt Kukuk! ruft. Diesem Spiel zwischen Mutter und Kind, welches sich auf einer zarten ländlerartigen Melodie schaukelt, folgt ein gleichfalls gelungenes Schlummerlied von weicher, bloß durch den Querstand in den beiden ersten Takten leicht gestörter Anmut. Nur zu lange dauert dieses Lied; die sich langsam hinziehende Melodie wird so oft wiederholt, daß ihre einschläfernde Wirkung sich schließlich über das Kind hinaus auf andere ausdehnt. Der Komponist beutet seine Motive über Gebühr aus, wie schon die Ouverture beweist. Es ist unmöglich, haushälterischer zu sein. Die ganze Scene zwischen Mutter und Kind ist überaus fein instrumentiert. Von da an durchbricht das Orchester alle Schranken; wir werden überflutet von den stärksten, dicksten Schallwellen; unausgesetzt, atemlos arbeiten die vier

Hörner samt Trompeten, Posaunen und Tuba, mit Pauken und Trommel zusammen. In diesen leidenschaftlichen „hochdramatischen" Stellen ist Herr Hummel weniger ein Dichter in Tönen, als vielmehr effektkundiger Theatermaler. Konventionell gewordene, bewährte Phrasen und grelle Klangwirkungen müssen hier die eigene Inspiration, die unmittelbar überzeugende tiefere Empfindung vertreten.

Cornelius Schut.

Oper in drei Aufzügen von L. Illica, deutsch von Ludwig Hartmann. Musik von Antonio Smareglia.

(1894.)

Held der neuen Oper ist der niederländische Maler Cornelius Schut, ein Rubensschüler dritter Ordnung, von dessen Erlebnissen uns die Kunstgeschichte nur spärlich berichtet. Möge ja niemand die Mühe geschichtlicher Nachforschungen an unsere Novität wenden. Der Name des Helden ist historisch, alles übrige freie Erfindung. Cornelius Schut (geboren 1597, gestorben 1655 in Antwerpen) war, wie einer seiner Biographen sagt, ein so rüstiger Maler, daß er im Laufe von wenigen Jahren reich wurde und auf großem Fuß lebte. Er malte viel aus der Heiligen Geschichte und Mythologie, war auch ein Hauptmitarbeiter an den Blumenstücken des berühmten Jesuiten Daniel Seghers, in dessen Gehänge und Kränze er biblische Scenen, meist Maria mit dem Kinde, reliefartig grau in grau malte. Die Kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien besitzt von Schut ein für seine ganze Art charakteristisches Bild: „Hero beweint den Leander". Der halbnackte Jüngling liegt tot auf dem Strand, zu seinen Häupten steht Amor, der auf

einen Pfeil getreten ist und weinend ein Tuch an die Augen drückt; Hero, in gelber Gewandung, starrt mit ausgebreiteten Armen schmerzerfüllt gen Himmel. Gemachter Idealismus und gequälte Allegorie — aber, wie die Kenner sagen, flott gemalt. Dieser dem großen Publikum bis auf den Namen fremde Maler findet im Theater nicht die Bekanntschaft und die Sympathien vor, wie etwa der von vier italienischen Opernkomponisten verherrlichte Rafael Sanzio. Dafür haben die Herren Illica und Smareglia wenigstens den einen Vorteil, daß sie ihrem Cornelius Schut unbehindert an- und aufdichten können, was ihnen beliebt.

Zu Beginn der Oper sehen wir die Maler von Antwerpen in einer Schänke beisammen und hören von ihnen, daß der früher so heitere Cornelius Schut trübsinnig und Philosoph geworden sei. So produziert er sich auch selbst. Aber bei dem Anblicke einer ihm begegnenden fremden schönen Dame gerät der weltmüde Skeptiker sofort in helle Flammen. Er spricht sie an, aber Elisabeth, so heißt das Fräulein, antwortet mit keiner Silbe und erreicht schweigend ihre Wohnung. Natürlich erscheint sie alsbald auf dem Balkon. Cornelius macht ihr von unten seine Liebeserklärung, erklettert dann den Balkon und findet schnell Erhörung. Der zweite Akt spielt in der Umgegend von Antwerpen, am Alkmarsee, wo die Liebenden heimlich ein Landhaus bezogen haben. Wie der erste Akt geendigt, so beginnt auch der zweite: mit einem langen, langen Liebesduett zwischen Cornelius und Elisabeth. Cornelius hat schon zwei Jahre in seinem Landhäuschen gesteckt, ohne Sehnsucht nach der Stadt zu empfinden. Da nahen sich die Maler, welche einen Ausflug nach Alkmar unternommen haben, und begrüßen jubelnd den langvermißten Freund. Sie er-

zählen von dem ungeheuren Aufsehen, das sein neues Madonnenbild im Antwerpener Dom erregt, und wie sein Ruhm die ganze Stadt erfülle — er möge doch mit ihnen zurückkehren! Cornelius wäre dazu von Herzen gern bereit, aber Elisabeth zerfließt in Thränen und hält ihn verzweifelt zurück. Vergebens bittet er sie, mitzugehen und sich seines Ruhmes zu freuen: „O komm' mit mir, sei's nur auf Tage, auf Stunden!" Nein, Elisabeth will weder den Geliebten begleiten, noch ihn fortlassen. Als er endlich mit dem Versprechen baldiger Rückkehr den Freunden zum Schiffe folgt, ruft sie in Verzweiflung: „Die Liebe — oder das Kloster!" Und trotz dieser unglaublichen Dummheit der holden Elisabeth, schafft sie doch den ganzen Jammer und tragischen Ausgang des Stückes. Elisabeth ist wirklich Nonne geworden, weil Cornelius seine Freunde nach Antwerpen begleitet! Er findet später das Landhaus leer und bleibt ohne jede Spur von der Geliebten. Wir sehen ihn zu Anfang des dritten Aktes in der Kirche an einem Bilde malen, oder richtiger, vor der leeren Leinwand in melancholischen Betrachtungen kauern. Da vernimmt er im Mittelschiff der Kirche die Stimme Elisabeths. Er stürzt ihr zu Füßen und beschwört sie, durch ihre Liebe ihn dem Leben wieder zurückzugeben. Umsonst. „Ich bin des Himmels. Mein Herz ist tot für dich!" Elisabeth entfernt sich mit den Nonnen. Cornelius malt schnell das Bildnis Elisabeths als Madonna auf die Leinwand und sinkt tot zu Boden.

Die ganze Handlung, welche sich weit weniger für ein Drama, als für eine psychologische Novelle eignet, spielt nur zwischen Cornelius und Elisabeth, zwei mehr leidenden als handelnden Personen. Für keine von beiden vermögen wir uns zu erwärmen. Elisabeth folgt nur ihrem bornierten

Liebes-Egoismus, ihren „ahnungsvollen“ Träumen und ihrer fixen Idee: die Liebe oder — das Kloster! Schuts Charakter erscheint verständlicher; daß er, wie seine Freunde behaupten, ein ganz außerordentlicher Mensch ist, müssen wir freilich auf Treu und Glauben hinnehmen. „Cornelius strebt zu Höhen des Menschengeistes, seines Genius Flug beschämt des Adlers Kühnheit, furchtlos und ohne Zagen reißt er keck des höchsten Himmels Allmacht herab“ — und was solcher Prahlereien mehr sind. Von ihm selbst bekommen wir in harten, ungefügen Versen nur pessimistische Phrasen und liebestrunkene Ausbrüche zu hören; er ist abwechselnd ein Stückchen Hamlet und ein Stückchen Romeo — auf beiden Seiten gleich verschwollen. Alle übrigen Personen, die sich um die Herzensgeschichte der beiden Liebenden herumbewegen, sind im Grunde überflüssige Nebenfiguren. Ein billiges Auskunftsmittel, die Freunde Schuts durch historische Namen interessant zu machen! Neben Franz Hals und Craesbecke, die aus der Malergruppe individueller hervortreten, hat ein Chorist als „Teniers“, ein anderer als „Breughel“, ein dritter als „Brouwer“ je zwei Noten zu singen. Die berühmten Namen fliegen nur so herum. Man erwarte bei Leibe nicht ein Seitenstück zu Öhlenschlägers bekanntem Künstlerdrama, wo drei große Maler, Coreggio, Michelangelo und Giulio Romano, zusammentreffen und jeder in seinem Charakter und seiner künstlerischen Eigenart treffend individualisiert ist. Das Textbuch ist im Geschmacke einer abgelaufenen Litteraturströmung erfunden: der Künstler- und Klosterschwärmerei der romantischen Schule. Im Schauspiele waren auch eine Zeit lang die Malerdramen in Mode. Nach Öhlenschlägers „Coreggio“ insbesondere „Van Dycks Landleben“. Da

stellten die anmutigsten Situationen Rubenssche Bilder dar; Scenen aus dem Soldaten-, Bürger und Bauernleben sollten gleichsam die niederländische Malerschule repräsentieren. Ähnliches scheint dem Textdichter in den Volksscenen seines „Cornelius Schut" vorgeschwebt zu haben, aber die Wirkung versagt, weniger durch seine, als des Komponisten Schuld.

Antonio Smareglia hat sich in Wien vor fünf Jahren mit seinem „Vasall von Szigeth" nicht unvorteilhaft eingeführt.*) Bedeutet „Cornelius Schut" einen Fortschritt nach jenem ersten Werke? In formaler und technischer Beziehung gewiß. Die Musik der neuen Oper ist einheitlicher, vornehmer im Stil und noch sorgfältiger, scrupulöser in der Ausführung. Auch die Wahl des Textbuches bezeugt einen ästhetischen Fortschritt, denn mit der unsäglich brutalen Handlung des „Vasall von Szigeth" zeigt „Cornelius Schut" keine Verwandtschaft. Einen musikalischen Vorzug möchte ich dennoch der älteren Oper nachrühmen: ihre Chöre und Tänze im zweiten Akte haben ungleich mehr Leben und Frische, als die analogen Volksscenen in „Cornelius Schut". Im wesentlichen ist Smareglias musikalischer Charakter derselbe geblieben: er neigt entschieden zum Weichen, Sentimentalen, Schmärmerischen. Auch in „Cornelius Schut" sind die zarten, gefühlvollen Partien die besten. So die Duette Elisabeths mit Cornelius, oder wenigstens Stücke daraus. Diese drei Liebesduette im ersten, zweiten und dritten Akte verhalten sich dramatisch zu einander wie Eroberung, Besitz und Verlust. Zu lang sind sie alle drei: auch fehlt ihnen das Gegengewicht kraftvoller, farbenfrischer

*) Eine Kritik des „Vasall von Szigeth" findet sich in meinem „Tagebuch eines Musikers" (Der „Modernen Oper" VI. Teil) Seite 147.

Musikstücke. Dazu boten die zechenden Maler, die Spaziergänger, die Kirmeß, die Schiffer- und Bauernchöre Gelegenheit genug. Aber hier zeigt sich der Komponist auffallend schwerblütig, temperamentlos und von dürftiger Erfindung. Auch vermissen wir in seinen Volksscenen nationale Charakteristik. Nichts als die Dekorationen und Kostüme erinnern daran, daß wir uns auf niederländischem Boden befinden. Der Musik nach könnte dieses Antwerpen in jeder beliebigen Gegend liegen — Italien natürlich ausgenommen, denn weder Signor Smareglia noch seine Landsleute verstehen mehr italienische Musik zu machen. Diese „Volksscenen" schmachten nach einer einleuchtenden frischen Melodie und keckem Rhythmus. In zwei Figuren, dem Maler Craesbecke und dem Modell Gertrud, nimmt Smareglia einen kurzen Anlauf zu realistischer Färbung; aber wie vor seiner eigenen Kühnheit erschrocken, kehrt er schnell wieder um.

Wenn ich schon nach dem „Vasall von Szigeth" Smareglia einen Künstler nannte, dessen Streben, Wissen und Können unsere volle Achtung erzwingt, so gilt dies noch viel mehr von seinem „Cornelius Schut". Aber der Respekt ist's ja nicht, womit einem dramatischen Komponisten gedient sein kann. Erheben, erschüttern, fortreißen soll er uns, wenigstens unterhalten. Das gelingt unserem Maëstro äußerst selten und gleichsam nur im Vorübergehen. Er sucht, was ihm an schöpferischer Kraft und starker Sinnlichkeit fehlt, durch kunstreiche Detailarbeit und psychologische Grübelei zu ersetzen. Oder sollte er die Naivetät, die Freude am sinnlich Schönen, diese angeborene Mitgift des Italieners, absichtlich erstickt haben, um sich zum „Dramatiker" im Sinne Wagners zu machen? Schon „Der Vasall von Szigeth" verriet ein genaues Studium Wagners. Noch

gründlicher hat sich „Cornelius Schut“ an Wagnerscher Musik vollgesogen. Die endlos, formlos sich fortschleppende Kantilene, die scharf accentuierte Deklamation, der Aufwand einer effektvollen, aber ruhelosen und vordringlichen Instrumentierungskunst — das alles verrät den zu Wagners Fahne übergegangenen abtrünnigen Italiener. In den Volksscenen des ersten Aktes bemüht sich Smareglia mit sehr schwachem Erfolge, das Durcheinander der einzelnen Stimmen in den „Meistersingern“ nachzuahmen. Das macht Wagner eben viel besser. Und wenn im zweiten Akte die Maler den wiedergefundenen Cornelius begrüßen und zur Rückkehr bewegen („Kehr', o Cornel, zu uns zurück!“), so mahnt die ganze Situation so lebhaft an das erste Finale im „Tannhäuser“, daß man gern etwas mehr von Wagners Musik dazu hören möchte. Aber der junge Wagner ist den heutigen Italienern schon zu melodiös. Anklängen, sehr starken Anklängen aus Wagners späteren Opern begegnen wir in „Cornelius Schut“ jeden Augenblick. Überwiegend herrscht in der ganzen Oper der weichlich oder aufgeregt sentimentale Ton. Wie gerne gäben wir ganze Seiten dieses gefühlsschwelgerischen deklamierten Singsangs für eine einzige schön gewachsene, reinliche Melodie, die sich frei bewegt und nicht auf einem instrumentalen Ameisenhaufen sitzt! Wie überdrüssig sind wir dieses allzeit bedeutsamen und nachdrücklichen Musikstils, welcher jedes Wort des (ohnehin unverständlichen) Textes im Orchester dick unterstreicht, rot, grün, blau unterstreicht, so daß wir Wichtiges von Unwesentlichem kaum mehr unterscheiden und nur lauter Farbenkleckse sehen, keine einzige deutlich umrissene Zeichnung! Mancher geistreiche, fein empfundene Zug in Smareglias Partitur geht rettungslos verloren in dem Nebel ihrer auf-

geregten Monotonie. So machte denn „Cornelius Schut", wenn ich richtig beobachtet habe, auf das Publikum schließlich den Eindruck achtungsvoller Langweile. Und wenn die Langweile vorhält, wird selbst die Achtung ärgerlich. —

Hänsel und Gretel.

Märchenspiel in drei Bildern von E. Humperdinck.

(1894.)

Das Geschwisterpaar Hänsel und Gretel hat in Wien vollständig gesiegt, wie früher schon in den vornehmsten Musikstädten Deutschlands. Der Name Humperdinck ist trotz seines stoßweise rumpelnden Klanges bereits populär geworden; die Welt hat ihn aussprechen gelernt. Ein so großer, an den verschiedensten Orten, unter recht ungleichen Verhältnissen behaupteter Erfolg — ein Erfolg, wie ihn seit Neßlers „Trompeter" keine deutsche Oper errungen hat — ist ohne ein entsprechendes Verdienst nicht denkbar. Freilich braucht dieses Verdienst weder ein eminent musikalisches noch selbst ein ungemischt künstlerisches zu sein. Aber etwas Neues mußte es unserer rasch verzehrenden Generation geboten haben. Der „Trompeter von Säkkingen" machte seine Eroberungen hauptsächlich durch die allbeliebten Scheffelschen Gedichte; indem der Komponist (nach Paul Heyses Wortspiel) sein Lichtchen auf den Scheffel gestellt hatte, zog es die gefühlvollen Hörer wie Mücken an sich. Herr Humperdinck wiederum erkannte scharfsichtig das

völlig Neue, Überraschende, das darin lag, ein schlichtes Kindermärchen auf die Opernbühne zu bringen. Der Effekt lag zunächst in dem Kontrast dieses Stoffes gegen das uns ganz geläufige Opern-Repertoire. Der erste Gegenschlag wider die lange Herrschaft einer bereits ermüdenden Kunstrichtung wirkt mit fast unwiderstehlicher Gewalt. Im Rückschlag gegen die vierstündigen großen Opern haben unter Mascagnis Vortritt die tragischen Einakter gesiegt. Und zu diesen uns bereits lästig gewordenen blutigen Miniatur-Tragödien ist wieder der stärkste Gegensatz — das Kindermärchen. Dort Verbrecher, Selbstmörder, betrogene Liebes- und Eheleute; hier ein kleines Geschwisterpaar, sein einziges Leid der Hunger, seine höchste Wonne ein Stück Zuckerbrot! Keine Leidenschaft, keine Liebesgeschichte, keine Verwicklung. Es ist wirklich eine andere Welt, in die uns der Dichter führt, und eine bessere.

Neben diesem stofflichen Kontrast, in den sich Humperdincks Märchenspiel gegen das moderne Opernwesen stellt, birgt es aber noch einen zweiten innern Gegensatz, der bedenklicher ist: der Kontrast zwischen dem Stoff und seiner musikalischen Behandlung. Also ein falscher Kontrast, ein Stilwiderspruch. Herr Humperdinck konnte sich nicht verhehlen, daß ihm das schlichte Märchen zwar ein neues, vielversprechendes Sujet entgegenbringe, zugleich aber ein starkes Hindernis. In der Kindlichkeit lag der Reiz, aber zugleich die Gefahr dieses Opernstoffes. Wer „Hänsel und Gretel" aus dem Grimmschen Familienbuch kennt, der kann sich als Schauplatz für ihre Dramatisierung wohl nur ein Kindertheater vorstellen; ein Theater, das nicht bloß für Kinder, sondern von Kindern gespielt wird. Wirklich soll die Bearbeiterin von „Hänsel und Gretel" Frau Adelheid Wette geborene

Humperdinck, ursprünglich nicht entfernt an ein Opernlibretto gedacht haben; sie wollte das bekannte Märchen bloß für ihre Kinder dramatisieren. Also eine ganz anspruchslose Kindervorstellung im Familienzimmer, allenfalls mit einer Singspielmusik im Geschmack von Grétry oder Isouard. Allein damit war Herrn Humperdinck nicht gedient. Mit seinen kleinen Kindern wollte er die großen Kinder packen und nicht daheim zu Hause, sondern im Operntheater. Da wäre er mit einer kindlich einfachen Musik und spärlich andeutenden Dekorationen nicht weit gekommen. Nach den ersten zwei Scenen hätte unser Opernpublikum einige Langeweile und heftiges Verlangen nach pikantem Gewürz empfunden. Also: ein Kindermärchen mit blendendem Aufputz, großem Orchester und modernster, womöglich Wagnerscher Musik. Gedacht, gethan. Der Komponist stellte sich diese Aufgabe, und er hat sie behend und mit glücklichstem Erfolg gelöst. Sein Ziel ist erreicht — ob mit künstlerisch unbedenklichen Mitteln, darüber kann gestritten werden. Die Naivität des Kindermärchens sträubt sich meines Erachtens gegen den durchaus reflektierten Wagner-Stil; zwischen dem Stoff und seiner Ausführung besteht ein innerer Widerspruch, über den sich niemand täuschen kann. Auch der Komponist nicht, welcher diesen Widerspruch gewollt und ihn ja für seinen Erfolg gebraucht hat. Das große Publikum, das sich an den Stoff und an die paar Kinderlieder gefangen giebt, übersieht leicht jenen falschen Kontrast; ästhetisch empfindliche Naturen fühlen sich trotzdem unbehaglich, wenn ein überkünsteltes, pompöses Orchester die Scheltworte der Mutter illustriert oder eine direkt von Wagners „Nibelungen" stammende Musik das Erdbeerpflücken der Kinder begleitet. Indem Herr Humperdinck diese Gegensätze mutig

zusammenschweißte, hat er ebenso klug, wie seinerzeit Wagner, den herrschenden Zeitgeist begriffen und befriedigt. Er giebt dem Publikum, das sich nach etwas stofflich ganz Neuem sehnt und doch zugleich noch am Wagnerismus hängt, beides aus einer Hand.

Der Komponist gliedert seine Oper (wie wir sein „Märchenspiel“ wohl nennen dürfen) in drei Aufzüge. Die Ouvertüre führt die meisten Leitmotive aus der Oper ins Treffen, mit einander, gegen einander, verkürzt, verlängert. Natürlich sind alle diese Motive von den Wagnerianern bereits getauft: Abendsegen-Motiv, Sandmännchen-Motiv, Kinderreigen-Motiv u. s. w. Die Ouvertüre macht durch ihr künstliches polyphones Gewebe und das unruhige Gewimmel der Mittelstimmen einen prätentiösen und doch unentschiedenen Eindruck. Auf ein Kindermärchen würde sie niemals schließen lassen. Sie legt auch eine Methode oder Manier des Komponisten bloß, die mehr ein mechanisches Fortsetzen ist, als freies musikalisches Schaffen: die maßlose Anwendung sogenannter Rosalien oder Schusterflecke, welche jedes Motiv (oft ein halb dutzendmal) auf den nächst höheren Tonstufen wiederholen. Der erste Akt beginnt sehr hübsch: Hänsel und Gretel suchen in Abwesenheit der Eltern sich die Zeit und den Hunger zu vertreiben. Gretel singt das bekannte Kinderlied: „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?“, dem bald ein zweites folgt: „Brüderchen, komm', tanz' mit mir.“ Wie das die beiden Kleinen zugleich tanzen und singen, ist ganz allerliebst. Alles, was sie dazwischen einander mitteilen, zeigt die unnatürlich herumspringende Deklamationsweise der „Meistersinger“, dazu im Orchester dieselbe nervöse Motivzerfaserung und kontrapunktische Altklugheit. Das bleibt sich die ganze Oper hindurch in allen

jenen Teilen gleich, die man kurz unter „Konversation“ oder „Dialog“ zusammenfassen kann. Die Mutter erscheint scheltend und jagt die Kinder fort in den Wald, Erdbeeren zu pflücken. Nun kommt der Besenbinder nach Hause, erschrickt, da er die Kinder nicht findet, und eilt dem verrufenen Walde zu, um die Kinder zu suchen. Eine „Hexenritt“ überschriebene Zwischenaktmusik malt mit grellen Orchesterfarben die schauerliche Erzählung des Besenbinders aus; ein schwacher Walkürenritt — auf Besen. Beim Aufziehen des Vorhanges sehen wir die Kinder im Walde; wieder beginnt Gretel mit einem hübschen Kinderliede: „Ein Männlein steht im Walde.“ Die Kinder naschen zuerst fröhlich ihre Erdbeeren auf, dann bei einbrechender Nacht beginnen sie sich zu fürchten. Sandmännchen singt sie in Schlaf, nachdem sie zuvor noch ihren Abendsegen gebetet. Das ist alles in der Musik ungemein geschickt gemacht und stimmungsvoll gehalten. Man bemerke beispielsweise die wirkungsvolle Behandlung des Echo und des Kuckucksrufes. In diesem Wald-Idyll zeigt sich Humperdinck wirklich als Poet. Aber der Haupttrumpf wird noch ausgespielt. Ein heller Schein durchbricht den Nebel und beleuchtet eine vom Himmel herabführende goldene Treppe, auf welcher die vierzehn Engel leibhaftig niedersteigen und die schlafenden Kinder schützend umkreisen. Ein ganzer Heerbann von Engeln erhebt sich hinter ihnen, bis zur Himmelsdecke aufsteigend, Erzengel Michael mit Schwert und Rüstung in der Mitte. Ein prächtiges Bild von ungemein malerischer Wirkung. Die Musik dazu steht nicht auf der Höhe der vorangehenden Waldscene; sie entfaltet mit ihrem Geschmetter aller Blechinstrumente, in das sich nach dem Rezept der Tannhäuser-Ouvertüre eine schrille, zackige

Violinfigur einzwängt, einen gar zu derben Pomp. Der dritte Akt ist im Verhältnis zu seinem Inhalt offenbar zu breit ausgesponnen und muß trotz einzelner sehr gelungener Stellen, wie das Aufwachen der Geschwister, gegen die zwei früheren Akte abfallen. Die Scenen der Hexe mit den Kindern folgen getreu dem Märchen: Gretel schiebt die Hexe in den brennenden Ofen, der für sie und ihr Brüderchen bestimmt war, und beide singen und tanzen vor Freude. Die Eltern finden glücklich ihre Kinder auf, und damit schließt naturgemäß das Märchen. Herr Humperdinck hat aber einen andern Schluß dazu gemacht, den wir nur mit Zagen erzählen, denn es ist der reine Mißverstand. Vor dem Häuschen der Hexe sehen wir eine lange Reihe von lebensgroßen Marzipanfiguren aufgestellt. Das sollen die von der Hexe „in Lebkuchen verwandelten Kinder" sein, die nun durch Hänsel und Gretel erlöst und wieder lebendig werden. Ohne eine „Erlösung" geht es bei einem richtigen Wagner-Apostel nicht ab. Bei Wagner war bekanntlich die Erlösung zur fixen Idee geworden, vom Holländer bis zum Parsifal. Die Lebkuchen-Erlösung klingt fast wie eine Parodie darauf. Zu welchem Zwecke fängt denn die Hexe kleine Kinder? Um Lebkuchen aus ihnen zu machen? Nein, um sie zu braten und zu verspeisen. Das wird ja fortwährend auf der Bühne erzählt und vor unseren Augen vorbereitet. Daß die Hexe die Kinder nicht verspeist, sondern in Marzipanfiguren verwandelt, um sie als Staketenzaun vor ihr Haus zu stellen, das straft alles Frühere Lügen und wirft eigentlich das ganze Märchen um. Und dieser Unsinn, der wie ein großer Klecks das Werk verunstaltet, ist bloß einem äußerlichen und nichts weniger als hübschen Theatereffekt zu Liebe gemacht. Das Publikum,

das sich von Anfang bis zu Ende so gut unterhalten, ließ sich freilich diesen Widerspruch nicht anfechten und brach am Schlusse der Oper in einen Beifallssturm aus, wie wir ihn nur selten im Opernhause erlebt haben.

Niemand wird diesen Erfolg einen unverdienten schelten. Herr Humperdinck ist nicht bloß ein äußerst begabter und geschickter Musiker, er ist ohne Frage ein Mann von Geist und Bildung, ein Künstler mit poetischer und malerischer Phantasie. Was aber seine schöpferische musikalische Kraft betrifft, so will sie mir nach dieser Oper — ich kenne nichts weiter von ihm — nicht stark erscheinen. Er ist kein musikalischer Erfinder im eminenten Sinn, kein „Originalgenie", wie man früher sagte. Nur die glückliche Idee, ein bekanntes Kindermärchen auf die große Opernbühne zu verpflanzen, ist ganz sein. Der musikalischen Erfinder in „Hänsel und Gretel" sind zwei: zuerst jene unbekannten, unberühmten Mütter und Ammen, von denen die Kinderlieder herrühren, sodann Richard Wagner als direktes Vorbild des Stils, der Deklamation, der Orchester-Behandlung. Humperdincks Persönlichkeit geht völlig in Wagner auf, was sich ja auch biographisch erklärt. Persönlich aufs engste verbunden, mit Wagner Vater und Wagner Sohn, schwebt er zur Stunde als heiliger Geist über dem deutschen „Musikdrama". Er komponiert nicht bloß nach Wagnerscher Methode, seine Partitur wimmelt förmlich von Reminiscenzen aus den „Nibelungen" und den „Meistersingern". Sie sind so kenntlich und so zahlreich, daß sie aufzuzählen weder notwendig noch möglich ist. Die unruhige Modulation und vorherrschende Enharmonik, das polyphone Gewebe in der Begleitung, welches den leitenden Gedanken oft ganz verdeckt, die in entlegenen Intervallen herumstolpernde Dekla-

mation mit dem Quint-Sext-Akkord oder verminderten Septim-Akkord am Schluß einer Phrase, die unstet wechselnden Instrumente und raffinierten Orchester-Effekte — das alles ist bis ins innerste Mark Richard Wagner. Herr Humperdinck hat die Kinderlieder, welche ganz originalgetreu oder in leichter Umwandlung vorkommen, trefflich ausgewählt; sie bilden den unwiderstehlichen Zauber des ganzen Werkes. Was er als melodiöser Erfinder aus eigenen Mitteln vorbringt, ist recht unbedeutend, von wohlfeiler Sentimentalität. Es ist mir keine einzige von Humperdinck herrührende Melodie in der ganzen Oper als schön und originell aufgefallen. Um so hervorragender hebt sich seine dramatische und malerische Begabung heraus. Sein Verdienst schätze ich nicht gering, und freue mich des allgemeinen Erfolges, den ein junger deutscher Komponist mit seiner Erstlingsoper so schnell errungen hat. Dies hindert nicht, daß man sich gegen die Übertreibungen verwahrt, in denen sich die meisten Musikzeitungen im Preise von „Hänsel und Gretel" gefallen. „Seit Mozart", lesen wir in einer Wochenschrift, „hat die dramatische Kunst keinen so sonnigen Humoristen mehr gesehen, wie Humperdinck!" Und „geniale Tondichtung" „epochemachendes Meisterwerk" sind die geläufigsten Bezeichnungen für Humperdincks Partitur. Auch ein Urteil des jungen Siegfried Wagner geht durch alle Zeitungen: „Hänsel und Gretel" sei die bedeutendste deutsche Oper seit „Parsifal". Also das Beste seit vollen zwölf Jahren? Ein ärgerliches Wort, und das Ärgerlichste daran — daß es wahr ist.

Das Mädchen von Navarra.

Von J. Massenet.

(1895.)

Form und Inhalt der neuen Massenetschen Oper verraten deutlich die Einwirkung von Mascagnis „Cavalleria“. Ein atemlos vorwärts stürmender Einakter, nur durch ein bei offener Scene gespieltes Orchester-Intermezzo unterbrochen. Die knappe Form ist mit tödlichem Zündstoff gefüllt, der rasch explodierend die Hauptpersonen in Stücke reißt. Ich glaube Massenet leibhaftig vor mir zu sehen, wie er nach Anhören der Cavalleria zu sich sagt: Das kann ich auch, und wahrscheinlich besser. Dieses „besser“ zeigt sich in dem feineren Ausführen des Details und dem Vermeiden jener derben Trivialitäten, die in der Cavalleria uns so oft ungeduldig machen. Die Handlung, nach einer Novelle des Jules Claretie dramatisiert und von Max Kalbeck vortrefflich ins Deutsche übertragen, spielt in Spanien, während eines der jüngsten Karlisten-Aufstände. Ein mutiges armes Mädchen, Anita, eilt nachts in das feindliche Lager und ersticht dort den Anführer der Karlisten — nicht um, wie Judith, ihr Volk zu befreien, sondern um eine hohe Geldsumme zu verdienen, die sie als Mitgift zu ihrer Heirat braucht. Schwerverwundet wird ihr Geliebter, der Sergeant Araquil, herbeigetragen; er stößt die Mörderin mit einem Fluche von sich und stirbt zu ihren Füßen, während sie in wahnsinniges

Lachen ausbricht. Man sieht, in dem „Mädchen von Navarra" ist der tragische Spiritus noch konzentrierter als in der „Cavalleria"; unter beständigem Herzklopfen eilt die Handlung vorwärts und treibt jeden der wechselnden Gemütsaffekte gleich auf die äußerste Spitze. Trotz dieses Zusammentreffens zählt Massenet keineswegs zu den Nachahmern Mascagnis; seine Musik trägt unverkennbar den Stempel ihres Autors und klingt so ausgesprochen französisch, wie die „Cavalleria" italienisch. Originell zeigt sich Massenet zunächst in der Stoffwahl. Als eminent realistisches Drama mußte „Das Mädchen von Navarra" in der Gegenwart spielen. Dem heutigen Opernwesen ist aber gerade noch so viel Poesie oder Idealismus geblieben, daß es das Salonkleid unserer feinen Gesellschaft auf der Bühne schlechterdings nicht brauchen kann, also für moderne Stücke immer wieder zu den Bauern zurückgreift. Die Ehebruchs- und sonstigen Unglücksdramen von Dumas und Sardou, von Ibsen und Sudermann wären für die Oper schon des Kostüms wegen schwer zu verwenden. Fast alle die zahlreichen Nachfolger der „Cavalleria", italienische wie deutsche, sind Bauernstücke. Massenets Oper hingegen ist ein Soldatenstück, und zwar eines im Kriege. Der malerische und poetische Reiz, womit der Soldat durch schmucke Uniform, stramme Haltung und frisches Temperament sich von der bürgerlichen oder bäuerlichen Umgebung abhebt, ist zwar älteren Opernkomponisten auch nicht entgangen, doch waren es immer nur einzelne Figuren, wie Belcore im „Liebestrank", Lorenzo in „Fra Diavalo". Selbst in „Carmen", wo die Soldaten einen ziemlichen Raum einnehmen, bildet die Titelheldin mit ihren Freundinnen, mit den Schleichhändlern und den Stierkämpfern das bewegende dramatische Element: das Militär

verschwindet in den beiden letzten Akten vollständig. Massenets Oper hält den kriegerischen Schauplatz und die kriegerische Handlung von Anfang bis zu Ende fest. Das ist etwas Neues. Nicht wie in „Carmen" der uniformierte Müßiggang vor einer friedlichen Hauptwache, sondern Schlachtenlärm und ernste militärische Zurüstung beherrschen die Scene. Schon das wilde Vorspiel, worin Trommeln und Trompeten das große Wort führen, läßt uns ahnen, daß wir hier mehr ein Gemälde als eine Oper zu erwarten haben. Der Vorhang geht auf; wir befinden uns vor einer Barrikade, im Bivouak, Hornsignale und Trommelwirbel schmettern von allen Seiten, Verwundete werden hineingetragen, der General und die Offiziere, von den Insurgenten besiegt, folgen ihnen in düsterem Schweigen. Die musikalische Schilderung dieser Exposition besorgt allein das Orchester, welches die stummen pantomimischen Vorgänge auf der Bühne erklärt und koloriert. Diese und noch andere Partien in „La Navarraise" werfen ein bedeutsames Licht auf das sich immer mehr verschiebende Verhältnis zwischen Gesang und Orchester in den neuesten Opern. Kaum hätte noch vor zwanzig Jahren ein Komponist diese erste Scene ohne einen Soldatenchor, überhaupt ganz ohne Vokalmusik sich abspielen lassen. Der Gesang scheint qualitativ und quantitativ in der modernen Oper immer mehr zurückzutreten, das Orchester eine immer wichtigere Rolle zu erobern. Wir lesen soeben von einer neuen (auch aus der „Cavalleria" herausgeborenen) einaktigen deutschen Oper „Amen", deren erste Scenen sich nur pantomimisch abspielen. Das Auftreten des Generals Garrido, seine Konversation mit den Offizieren, das erste Gespräch Anitas (der einzigen Frauenrolle) und ihr Monolog, das alles ist nur recitativisch, über einer stetigen Orchester-Be-

gleitung ausgeführt. Erst als Anita ihren geliebten Araquil wiederfindet, beginnt ein Stück melodisch geformten Gesanges. Hier war dem Liebesduett eben nicht auszuweichen. Das Duett, aus dem die hohen Brusttöne des Tenors wie Raketen aufsteigen, wirkt mehr durch leidenschaftlichen Ausdruck, als durch die Melodie selbst. Nun tritt Araquils Vater, ein habsüchtiger alter Bauer, zu den Liebenden und versagt seine Einwilligung, falls nicht Anita eine Mitgift von zweitausend Thalern beschaffe. Ihr Flehen „Verlangt nicht Geld um Geld", ein rührendes Andante in Fis-dur, ragt melodisch fast als einziger Höhepunkt aus der Partitur hervor. Und auch diesem gesangvollen Thema gönnt der Komponist keine Entfaltung; schon im fünften Takt wird es durch konvulsivisches Parlando verzerrt und zerrissen. Die Melodie erinnert an das Liebesduett zwischen Silvain und Rose Friquet im „Glöckchen des Eremiten", das sich aber viel einheitlicher, musikalischer entwickelt. Man hat jedoch in Massenets Oper bishin so viel Sprechgesang vernommen, daß man diese wirkliche Gesangsmelodie mit verdoppelter Freude begrüßt. Trotzdem möchte ich jene Scenen der „Navarraise", in welchen der Gesang nebensächlich, fast nur als erklärende Begleitung des Orchesters behandelt ist, nicht geringer achten. Es gehören in diese Klasse wohl die eigentümlichsten und geistreichsten Partien der Oper; nur die Thatsache, daß dem melodisch geformten Gesange eine weit untergeordnetere Stellung darin eingeräumt ist, sollte hier betont sein. Da haben wir gleich zwei merkwürdige Gesangstücke, in welchen die Singstimme völlig unbedeutend, stellenweise ganz nichtig ist, und welche trotzdem durch den exotischen Reiz der Begleitung eigenartig fesseln. Beide sind spanischen Volksmelodien nachgebildet. Zuerst die Erzählung Anitas

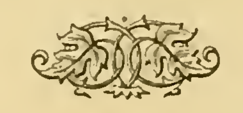
(in dem Terzett), wie sie bei einem ländlichen Fest ihren Araquil kennen gelernt. Sie wirft ihre Schilderung in zerpflückten Parlandosätzen ins Orchester hinab, wo eine fortlaufende Fandango-Melodie dieselben auffängt und zusammenhält. Dieser Fandango ist eine armselige Tanzmelodie auf einer noch armseligeren Harmonie, wenn man vier kurz abgerissene Baßnoten so nennen kann — aber das Ganze wirkt durch seinen von Tamburin und Kastagnetten belebten, fremdartigen Rhythmus und eine naive, nicht ungraziöse Unbeholfenheit. Das zweite Beispiel liefert uns der Soldat Bustamente. Auf einer Lafette sitzend, singt er seinen Kameraden ein Lied vor, in welches sie, taktweise in die Hände klatschend, mit einem kurzen Chor-Refrain auf einer Note einfallen. Die Melodie ist trivial, die Begleitung besteht aus zwei, die Guitarre imitierenden Akkorden in monotonen gleichen sechs Achteln. Also absichtlich allerdürftigste Volksmusik, Musik in ihren Kinderschuhen. „Chanter très fort et sans nuances“ lautet die Anweisung des Komponisten, der somit ängstlich besorgt scheint, der Sänger könnte etwa durch „Vortrag“ das plumpe Stück ein bischen idealisieren. Auch dieses Gesangstück macht seine Wirkung durch derbe Realistik und exotischen Klang. Daß es unser musikalisches Gefühl befremdet, ja stellenweise verletzt, entspricht vollkommen den Absichten der neuesten realistischen Schule in der Musik, welche selbst das Volkslied möglichst naturalistisch, ungewaschen und ungekämmt uns vorführt. Man vergleiche nur diese zwei Beispiele mit den Barkarolen in der „Stummen von Portici“. Diese sind echt national, keineswegs idealisiert, aber doch so weit „stilisiert“, daß sie mit den Schönheitsgesetzen, mit dem Stil des Ganzen harmonieren.

Das Musikstück, welches den Erfolg der Novität hauptsächlich begründet hat, ist keine Gesangsnummer, sondern, sehr bezeichnenderweise, ein Orchesterstück: das Intermezzo zwischen der ersten und zweiten Abteilung. Die Soldaten haben nach den Anstrengungen des Tages, in ihre Mäntel gehüllt, sich auf den Boden gelegt und schlafen. Das Orchester begleitet ihren Schlummer mit einem zarten Nocturno, das sich auf einem durch 36 Takte festgehaltenen Orgelpunkt bewegt. Ein Gefühl wohliger Ermüdung durchdringt die sanfte Monotonie dieses Musikstückes. Von schönem, eigentümlichem Effekt ist das taktweise stark angeschlagene tiefe F der Harfe, auf dem die zartere Begleitungsfigur der Bratschen und höher die zwitschernde Melodie von Flöten und Klarinetten sich erhebt. Auch hier wirkt hauptsächlich der Reiz des Fremdartigen, der geheimnisvolle Zauber des Klanges. Wahrscheinlich entstand dieses Nocturno als ein Konkurrenzstück zu Mascagnis über Verdienst berühmtem „Intermezzo". Das Massenetsche ist ungleich feiner und geistreicher. In dieser Kunst stimmungsvollen Farbenmischens entfaltet Massenet eine außerordentliche Geschicklichkeit, und für den Musiker steckt die ganze Orchester-Partitur voller Leckerbissen. Darauf ist „Das Mädchen von Navarra" leider nur allzu sehr angewiesen; die Musik kann in dieser anhaltend gewitterschwülen elektrischen Spannung nicht tief atmen, nicht aus eigenen Mitteln leben und es sich bequem machen; den größeren Teil der Oper hindurch wirkt sie nicht gestaltend, sondern dekorativ.

Was nun auf das Intermezzo folgt — das Erwachen der Soldaten, Hereinstürzen der Anita nach vollbrachtem Mord, ihre Dialoge mit Garrido und Araquil — also eigentlich die ganze zweite Abteilung, ist nicht melodisch ge-

formte und entwickelte Musik, sondern zwischen Andeutung und Aufschrei wechselnde Deklamation. Die Musik ißt hier nur das Gnadenbrot, und meistens recht versalzenes. Kein Wunder, daß alle diese heißen Interjektionen, der jähe Wechsel zwischen tonlosem Psalmodieren (Anitas Gebete zur Madonna) und dolchartig einschneidenden Schmerzensrufen uns allmählich müde und nervös machen. Zum Schluß gar die nicht endenwollenden Totenglocken für den gemordeten Zaccaruga, die wilde Empörung Araquils, sein Tod, der Wahnsinn Anitas! Der Wahnsinn, das ist in solchen Fällen die ultima ratio der Opernkomponisten, ein verbrauchtes, widerwärtiges Theater-Requisit. Fast mit denselben Wendungen wie die elegante Lucia von Lammermoor: „Nun komm'! Voll ist die Kirche. Sie warten schon!" beginnt Anita irre zu reden. Nach Vorschrift des Autors hat sie das auch noch „mit reizender Liebenswürdigkeit, wie ein Kind" zu sagen.

Soll ich die Summe der Eindrücke ziehen, die ich hier rasch geschildert? Wer noch daran hält, auch in der Oper musikalisch denken und genießen zu können, der wird für das „Mädchen von Navarra" nicht schwärmen, jedenfalls hat er nach dem „Notturno" seinen Lohn dahin. Was darauf folgt, mag jene Opernfreunde befriedigen, die nur dramatisch geschüttelt und gepeinigt sein wollen und am liebsten ins Theater gehen, um das Gruseln zu lernen. Bei aller Bewunderung für Massenets glänzende Technik, und bei aller Vorliebe für die Schönheiten in „Manon" und „Werther", sein navarresisches Mädchen wirkt ungefähr auf mich, wie ein überheizter, rotglühender Ofen, der jeden Augenblick zu zerspringen droht.



Concerte.



1891.

Die Mozart-Feier.

(Zum 5. Dezember.)

I.

Ganz Deutschland begeht jetzt mit festlichen Aufführungen die hundertste Wiederkehr von Mozarts Todestag. Wie man im Jahre 1856 allerwärts den hundertsten Geburtstag Mozarts festlich beging, so erinnert man sich jetzt des Tages, welcher uns den Meister für immer entriß. Jeder Gedenktag ist gut und heilig, der uns Mozart in die Arme führt und uns seine Größe zum Bewußtsein bringt. Freilich ist's ein Trauertrag, und einer der schmerzlichsten, den wir am 5. Dezember feiern. Wir stehen diesmal im Schatten jenes Glücksgefühls, das beim Mozart-Jubiläum von 1856 alle Herzen sonnig durchströmte. Dort der Anfang, hier das Ende. Welcher Götterfrühling, diese Kindheit Mozarts, mit der wunderbar schnellen Entwicklung seines Genies, seinen frühen Triumphen, seinen stolzen Hoffnungen! Er hat wahrlich alles gehalten, was er versprach; ihm aber hielt das Leben nicht, was er erwarten, was er fordern konnte. Es war das Schicksal des in der Jugend

Vergötterten, daß mit dem Wachsen seines Genies der Anteil der Zeitgenossen nicht gleichfalls wuchs, sondern abnahm und den größten Tondichter auf der Höhe seiner Meisterschaft arm und verkannt sterben ließ. Indem wir jetzt hundert Jahre zurückblicken, ziehen die düsteren Bilder von Mozarts letzter Lebenszeit an uns vorüber. Müde, überanstrengt, bedrückt von Sorgen um das tägliche Brot, sank er auf das Krankenlager, das nach 15 Tagen sein Todesbett wurde. Die letzten Jahre, die fruchtbarsten, glorreichsten für seine Kunst, waren die drückendsten für ihn selbst. Im Jahre 81 schrieb Mozart die erste seiner reifen, epochemachenden Opern: „Idomeneo"; im Jahre 91 schuf er seine letzte Oper, „Die Zauberflöte" und that seinen letzten Atemzug. In diesen kurzen Zeitraum hat er den unerschöpflichen Reichtum seiner großen Schöpfungen zusammengedrängt. Die unheilvolle Wendung in Mozarts Leben beginnt eigentlich mit seiner Verheiratung in Wien. Sie führte das Zerwürfnis mit seinem Vater herbei, machte ihn als Künstler abhängig von Verlegern und Gönnern und veranlaßte die fortan steigenden Geldverlegenheiten, welche einer voreiligen Heirat und anwachsenden Kinderzahl schnell zu folgen pflegen. Überdies war seine so zärtlich geliebte Konstanze schwerlich die Frau, die man einem Mozart wünschen mochte; nicht nur besaß sie kein rechtes Verständnis für seine künstlerische Bedeutung, ihr fehlte auch der praktische Sinn und die energische Hand, welche einem so schwankenden Hauswesen notthat.

In seiner „Festschrift zur Mozart-Centenarfeier 1891" veröffentlicht der um die Mozart-Forschung vielfach verdiente Direktor Joh. Ev. Engl in Salzburg drei bisher unbekannt gebliebene Briefe Mozarts aus dessen letzter Zeit.

Sie sprechen von schwerer finanzieller Bedrängnis. Aber stets weiß Mozart diese trüben Mitteilungen an seine Frau durch heitere tröstliche Ausblicke und zärtliche Späße zu erhellen! Er schreibt ihr (Oktober 1790) aus Frankfurt a. M., wo er eben ein erfolgloses Konzert gegeben, er werde gleich nach seiner Rückkehr durchaus nicht im stande sein, 800 oder 1000 fl. an seine Gläubiger abzuzahlen, doch wollte er in Wien fleißig arbeiten und Lektionen geben. „Suche nur meinen Vorsatz, Scolaren zu nehmen, bekannter zu machen!" Das echt Mozartsche Postskriptum lautet: „Als ich dir einige Seiten schrieb, fiel mir auch manche Thräne aufs Papier; nun aber lustig, — fange auf — es fliegen viele Busserln herum!" Das unglückliche Stundengeben, welche Qual für Mozart! Er verlangte für eine Lektion einen halben Dukaten, damals etwas über zwei Gulden. Mehr als drei oder vier Lektionen konnte er aber nicht annehmen und bekam oft diese nicht. Der uralte Hofkapellmeister und ehedem beliebte Opernkomponist Gyrowetz, den ich als Student manchmal besuchte, erzählte mir, wie er am Tag vor seiner Abreise nach Italien Mozart auf dem Stephansplatze begegnet und sich von ihm verabschiedet habe: „O, Sie Glücklicher," rief Mozart schmerzlich aus, „der Sie nach Italien reisen! Könnte ich doch mit! Aber ich muß hier herumlaufen und Lektionen geben fürs tägliche Brot." Was Mozart damals wünschte und anstrebte war ein „gutes Engagement an einem Hofe." Aber Kaiser Leopold II. gab seinem Ansuchen um die zweite Hofkapellmeister-Stelle nicht statt, sondern verlieh sie dem Salieri. Auch wurde Mozart weder zu Hofmusiken geladen, wie Salieri, Haydn, die beiden Stadler, noch zur Kaiserkrönung nach Frankfurt. Die auf eigene Faust unternommene Kunstreise nach Frank-

furt brachte nichts ein, ja sie häufte neue Schulden zu den alten. Dem braven Kaufmann Puchberg, der ihm wiederholt mit Darlehen aushalf, schuldete Mozart bereits über 2000 Gulden. Vielleicht war er überdies in den Händen von Wucherern. Auch dem Versatzamt blieb er nicht fern; vor der Reise nach Frankfurt mußte er sein ganzes Silbergerät versetzen. Noch im Mai 1791 hatte er sich um die unbesoldete Adjunktenstelle an der Seite des alten Kapellmeisters Hofman in der Stephanskirche beworben, bloß um eventuell die Anwartschaft auf dessen Amt zu bekommen. Aber der hochbetagte Domkapellmeister überlebte den 36jährigen Adjunkten.

Unter so drückenden Verhältnissen neigte sich Mozarts Leben seinem Ende zu. Lange sehen wir sein glückliches Temperament, seinen natürlichen Frohsinn vorhalten. Erst mit der unheimlichen Bestellung des Requiems versagte sein sanguinisches Naturell und schlug plötzlich in tiefe Melancholie um. Im April 1787 hatte Mozart an seinen von schwerer Krankheit genesenen Vater geschrieben: „Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes.“ Auf Grund dieser Briefstelle wird hie und da behauptet, Mozart habe den Tod mit heiterer Ruhe erwartet. Wie wäre es aber denkbar, daß ein lebensfroher Mensch wie Mozart in der Vollkraft seiner Jahre und seines Schaffens, an der Seite einer jungen Frau und zweier Knaben, den Tod als etwas Tröstliches, ja nur Gleichgiltiges ansehen konnte! Es war auch nicht so. Die anhaltende, tiefe Melancholie, aus welcher

seine Freunde und Konstanze ihn während der letzten Monate nicht zu reißen vermochten, was war sie anders, als Todesahnung, Todesfurcht? In einem (wahrscheinlich an L. da Ponte gerichteten) italienischen Briefe schreibt Mozart: „Mein Kopf ist wie zerstückt, meine Kraft gelähmt, und das Bild jenes Unbekannten (der das Requiem bestellte) steht immer vor meinen Augen. Ich sehe ihn beharrlich, wie er mich bittet, antreibt und ungeduldig die Arbeit abverlangt. Ich fühle nur allzusehr: „Die Stunde schlägt", mit mir dauert es nicht mehr lange — ehe ich von meinem Leben einen entsprechenden Nutzen ziehen konnte, stehe ich am Ziele — und doch — das Leben war schön." Wie klingt das wahr und tief heraus aus schwerbedrücktem Herzen! Ja, Mozart war wohl der letzte, der auf das Anpochen des Sensenmannes mit ruhiger Heiterkeit „Herein!" rufen mochte. Vielmehr bestätigt er den Ausspruch La Rochefaucaulds: Tout homme, qui sait voir la mort, telle qu'elle est, trouve que c'est une chose épouvantable."

Irrig ist auch die viel verbreitete Meinung, Mozarts Zeitgenossen seien gleich nach seinem Tode zum Bewußtsein ihrer Indolenz und Ungerechtigkeit gekommen. In diesem Falle wäre schon das armselige Leichenbegängnis, die Gleichgiltigkeit gegen seine alsbald unauffindbare Grabstätte, endlich die jahrelange klägliche Dürftigkeit seiner Frau nicht denkbar gewesen. Mozarts Hinterlassenschaft betrug sechzig Gulden, seine sämtlichen Habseligkeiten wurden auf nicht ganz vierhundert Gulden geschätzt. Kaiser Leopold II. bewilligte zwar für Mozarts Witwe eine Pension von zweihundertundfünfzig Gulden, daß er aber die Schulden bezahlte, wie wir soeben in einem neuen Mozart-Artikel lesen, ist ungenau. Er hat nur reichlich beigesteuert zu dem Konzert,

welches die Witwe im Saale des Hof-Traiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse veranstaltete. Auch später noch, bis zu ihrer zweiten Verheiratung mit dem russischen Staatsrate Nissen, gab Constanze in verschiedenen Städten Akademien zum Besten der Familie, wobei ihr kleiner Sohn Wolfgang Lieder aus der „Zauberflöte“ sang. Aber nicht bloß gegen Mozarts Familie auch gegen seine Werke blieb man noch lange Zeit gleichgiltig. Als die Witwe Mozarts einen Klavierauszug von „Idomeneo“ nach der Original-Partitur auf Pränumeration ankündigte, meldete sich — niemand. Auch mit dem letzten Klavier-Konzert von Mozart (Nr. 17 B-dur), dessen Herausgabe sie nicht aus eigenen Mitteln bestreiten konnte, hatte die Witwe den gleichen entmutigenden Erfolg.

Das sind unsäglich traurige, beschämende Erinnerungen. Aus dem niederdrückenden Gefühle derselben erhebt uns nur die Wahrnehmung, daß jetzt die Nachwelt an Mozarts Werken gut zu machen sucht, was seine Zeitgenossen an ihm selbst gesündigt. Ein Fest wie das von ganz Europa gefeierte Don-Juan-Jubiläum (1887) ist in der gesamten Kunstgeschichte ohne Beispiel. Und jetzt wetteifern die Opernbühnen, die großen und kleinen Konzert-Institute in der würdigen Vorführung der Werke unseres Tondichters. Es ist eine Art großartiger Mozart-Ausstellung, womit heute die musikalische Welt die hundertste Wiederkehr seines Todestages in ernster Feier begeht. Die Philharmoniker machten den Anfang mit einem Konzert, das aus Mozartschen Werken sinnreich zusammengestellt war. Die „Maurerische Trauermusik“ leitete mit ihrer schwermütigen Feierlichkeit in die dem Gedenktage entsprechende Stimmung und erinnerte zugleich an die humanen und freisinnigen Bestrebungen Mozarts

als Mitglied des Freimaurer-Ordens. Es ist eine Gelegenheits-Komposition zu der in der Loge „zur gekrönten Hoffnung" abgehaltenen Trauerfeier für zwei Freimaurer-„Brüder"; eine Klage von schlichtem, ungesucht würdevollem Ausdrucke. Die tiefen Grabestöne der Basset-Hörner und des Kontrafagotts verstärken die düstere Färbung dieses Adagios, dessen charaktervolle Klangschönheit wir übrigens höher stellen, als ihren musikalischen Ideengang. Mit besonderer Freude begrüßten wir Mozarts letztes Klavierkonzert (B-dur Nr. 17), das in Wien wahrscheinlich nicht gehört worden ist, seit Mozart selbst es in einer seiner Akademien spielte. Es ist ein überaus freundliches, klangschönes Werk, aus dem zwar nicht der volle Gedankenreichtum, aber doch die ganze Liebenswürdigkeit und heitere Anmut seines Schöpfers ausklingt. Das Rondo hat dasselbe Thema wie Mozarts zur selben Zeit (Januar 1791) für eine Kinderzeitschrift komponiertes Lied: „Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün", das sich noch im Munde der Kinder erhalten haben soll. Fräulein Marie Baumeier, zeigte sich da als vollendete Mozartspielerin. Das dünkt wohl unserer heutigen Klavier-Artillerie nichts Besonderes und ist doch bereits eine rechte Seltenheit. Die modernen Virtuosen verschmähen Mozart, denn er hilft ihnen nicht, das Publikum zu verblüffen. Aber Mozart spielen, wie er gespielt sein will, ist eine Kunst für sich, die neben anderen Tugenden noch die seltenste verlangt: künstlerische Bescheidenheit.

Schade, daß sich immer erst ein Jubiläum einstellen muß, damit man ein Mozartsches Konzert zu hören bekommt.

II.

Ein Mozart-Abend des Quartetts Rosé wurde mit einem Prolog von Richard Specht eingeleitet, den Fräulein Pospischil vom Burgtheater mit herausfordernd falschem Pathos, also recht unmozartisch, deklamierte. Auch das Festkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde hatte seinen eigenen Prolog, gedichtet und gesprochen, ein bißchen auch gesungen von dem Hofschauspieler Herrn Fritz Krastel. Bei aller Wertschätzung ihrer edlen Gesinnung und schmucken Form kann ich doch nicht verhehlen, daß dergleichen poetische Festvorreiter mich mehr ernüchtern als begeistern. Hört man nicht aus solchen Gelegenheitsversen häufig eine Art Ächzen und Krachen, wie von der Anstrengung, etwas Neues aus einem längst ausgeschöpften Thema heraufzuholen? „Es ist mehr Glück in der Welt, seit Mozart in ihr gelebt und geschaffen hat." Dieses einfach schöne und tiefe Wort, mit welchem Alfred Bergers kurze Prosarede anhebt, wiegt Dutzende von zierlich gereimten Prologen auf. Köstlicheres hätte Herr Rosé uns nicht bescheren können, als Mozarts G-moll-Quintett. Welche Genialität in dieser so natürlich und gesangvoll hinfließenden Musik! Wie trägt uns jede Welle so leicht und glücklich weiter! Jeder Takt des Quintetts ist echter Mozart — und dennoch glauben wir darin eine unterirdische verhüllte Strömung rauschen zu hören, die auf Kommendes hinweist: auf Beethoven und Spohr.

Das „Ave verum“ gehört zu jenen Wunderwerken reinster Schönheit, wie sie kaum in einem Jahrhundert einmal erscheinen. Es ist wie das Requiem in Mozarts Todesjahr komponiert, und zwar in Baden, wo Mozart auf Besuch bei seiner kranken Frau verweilte. Auf das „Ave verum“ folgte das Requiem. Der tragische Fall, daß ein

Sterbender eine Totenmesse schreibt und mitten in der Arbeit hinüberschlummert, hat sich bei einem anderen Salzburger Meister und Freunde der Mozartschen Familie wiederholt. Michael Haydn (der jüngere Bruder Josef Haydns) komponierte ein Requiem in demselben bestimmten Vorgefühle wie Mozart, er schreibe es zu seiner eigenen Leichenfeier. Haydn († in Salzburg am 10. August 1806) kam aber nur bis zur Stelle „Liber scriptus proferetur", während Mozart seine Partitur-Anlage bis zum letzten Vers des „Hostias" eigenhändig noch zu schreiben vermochte. Die jüngste Aufführung hat ohne Zweifel bei vielen Zuhörern die Erinnerung an den einst so heftig geführten Streit über die „Echtheit" des Mozartschen Requiems wachgerufen. Die Schriften und Gegenschriften in diesem musikalischen Prozeß bilden einen ansehnlichen Aktenstoß, durch welchen sich durchzuarbeiten nicht jedermanns Sache ist. In der großen Breitkopfschen Gesamtausgabe ist durch die Anfangsbuchstaben M. und S. deutlich ersichtlich gemacht, was in dem Requiem von Mozart und was von Süßmeyers Hand geschrieben vorliegt. Nach dem von Brahms verfaßten Revisions-Berichte steht fest, daß Mozart den ganzen ersten Satz und die Partitur-Anlage der Sätze 2 bis 9 eigenhändig niedergeschrieben hat. Diese Anlage hat sein Schüler und musikalischer Amanuensis Süßmeyer „mit ebensoviel Fleiß wie Pietät ergänzt". Gegen die Annahme, daß die drei letzten Sätze (Sanctus, Benedictus und Agnus Dei) vollständig von Süßmeyers Erfindung sind, bestehen zwar Vermutungen, aber kein strenger Gegenbeweis. Aus inneren Gründen wird es uns allerdings sehr schwer, zu glauben, das herrliche „Agnus Dei" sei nicht von Mozart. A. B. Marx, dem gewiß ein feiner kritischer Spürsinn eignete,

urteilte über diesen Satz: „Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart."

Mit seinen letzten Werken, der Zauberflöte und dem Requiem, stand Mozart in der Vollkraft seines Schaffens, auf der Höhe seiner Meisterschaft. Wer kann sagen, daß Mozart bei längerem Leben nicht ebenso Schönes oder Schöneres, vielleicht ungeahnt Neues noch geschaffen hätte? Wer vermöchte, Mozarts und Schuberts gedenkend, den bequemen, falschen Trostspruch nachzubeten, daß jeder Mensch zur rechten Zeit sterbe, sobald er seine Mission erfüllt hat? Was ist denn die „Mission" eines Künstlers? Das, was er noch schaffen will und schaffen kann. Etwa von einem Reitknecht, der zusammenstürzt, nachdem er die ihm anvertraute Depesche übergeben, ließe sich sagen, er habe eine Mission erfüllt. Kann man sich wirklich vorstellen, daß Mozart und Schubert, wenn ihnen die Jahre Händels, Bachs, Haydns vergönnt gewesen wären, etwa die zweite Hälfte ihres Lebens nach der angeblich „vollendeten Mission" thatlos und talentlos verträumt hätten? Nein, mit ihnen sind ungeborene Wunderwerke zu Grabe gegangen, und diesem Verluste kommt kein Brand von Alexandrien gleich. Die Natur ist völlig gleichgiltig gegen einzelnes Menschenschicksal; sie ist weder gnädig, noch grausam. Am allerwenigsten ist sie so wachsam und weise, daß sie jeden Menschen „zur rechten Zeit" niederstreckt, genau wann er seine „Mission vollendet hat."

So hätten wir denn im Laufe weniger Tage mehr Mozartsche Musik gehört, als uns sonst in drei Jahren geboten wird. Es ist uns nicht zu viel geworden; Ohr und Herz haben sich aufrichtig daran erlabt. Gewiß hat die Musik seit Mozart große Evolutionen durchgemacht und mit

hochgesteigerten Mitteln neue Gebiete erobert. Der Umschwung des Lebens hat uns andere, früher ungekannte Bedürfnisse eingeimpft, zu deren Befriedigung der klare Quell Mozartschen Gesanges nicht ausreicht. Wir können die Meister, die auf Mozart folgten, nicht entbehren; sie sind — vielleicht nicht zu unserm Heil — unser musikalisches tägliches Brot. Mozart erscheint fast nur noch als Feiertagsgericht. Dagegen mag eifern, wer das Naturgesetz, das auch in der Entwicklung der Künste waltet, nicht begreift. Beklagen, als einen Verarmten beklagen müssen wir aber jeden, den zeitweise Rückkehr zu Mozart nicht beglückt, wie ein Gruß aus dem verlorenen Paradies, und der nicht beim Anhören der G-moll-Symphonie, des G-moll-Quintetts, des „Don Juan" oder der „Zauberflöte" alles zu vergessen vermag, was eine neue, leidenschaftlichere Zeit Bestrickendes geschaffen.

Die jüngsten Mozart-Aufführungen haben uns willkommenen Anlaß gegeben, Sänger und Sängerinnen, Virtuosen und Dirigenten ob ihrer pietätvollen Leistungen zu preisen. Es drängt uns schließlich, im gleichen Sinn zweier Männer zu gedenken, welche als Musikschriftsteller hohe und bleibende Verdienste um Mozart sich erwarben: Otto Jahn und Ludwig v. Köchel. Wie oft sind ihre Werke gerade in diesen Festtagen gelesen und benützt worden! Otto Jahns Mozart-Biographie gehört zu jenen Meisterwerken der musikalischen Litteratur, die keines Lobes mehr bedürfen. Das Buch hat zur Erkenntnis und Würdigung Mozarts unendlich viel beigetragen; es hat noch nie einen Fragenden im Stich gelassen und wird seinen Wert, seinen Einfluß behalten, so lange man Mozart studiert. Ein Arbeiter in bescheidenerer Sphäre, aber ein ebenso rüstiger, gewissenhafter,

opferwilliger Arbeiter war Ludwig v. Köchel, der Verfasser des großen „Chronologisch-thematischen Katalogs von Mozarts sämtlichen Werken". Er war Erzieher der Söhne des Erzherzogs Karl und hatte nach Vollendung dieser Mission sich vollständig musikhistorischen Studien, insbesondere bezüglich Mozarts, hingegeben. Vor Köchels Katalog besaß man keine halbwegs vollständige Evidenz der riesigen Thätigkeit Mozarts. Zwanzig Jahre rastloser Arbeit und mühsamer, kostspieliger Reisen verwendete Köchel darauf, alle Manuskripte, Original-Ausgaben und Abschriften Mozartscher Kompositionen aufzustöbern als Bausteine für sein großes, Otto Jahn gewidmetes Werk. Wie viel Nutzen hat es nicht wieder in den letzten Tagen der Musikwelt gebracht! Zu Mozarts Zeiten war die Bezeichnung der Kompositionen mit fortlaufenden Opuszahlen noch nicht Sitte. Nun hat Mozart beispielsweise 13 Symphonien in derselben Tonart D-dur, 4 Klavierkonzerte in C-dur, 4 Streichquartette in G-dur, ebenso viele in B-dur geschrieben. Wie war es möglich, auf einem Konzertprogramm oder in einer Kritik eines dieser Werke genau zu bezeichnen? Jetzt nennt man einfach die Nummer, unter welcher die betreffende Komposition in Köchels Katalog verzeichnet steht. Otto Jahn ist in Göttingen 1869, L. v. Köchel in Wien 1877 gestorben. Das Andenken beider Männer soll uns teuer und ehrwürdig bleiben, denn sie haben Mozart ein Monument errichtet, das jedes marmorne überdauern wird.

Chorkonzerte.

„Das Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst" gehört überall, wo Musik gemacht wird, zu den beliebtesten Werken von Händel. Die farbenreiche Mannigfaltigkeit der darin wechselnden Stimmungen und die Beihilfe der Mozartschen Bearbeitung haben das Werk in Deutschland frühzeitig populär gemacht. Das Publikum liebt es, die Macht der Tonkunst durch diese selbst gepriesen und illustriert zu sehen, was immerhin, selbst für große Meister, ein gewagtes Unternehmen bleibt. In langem Zeitverlauf wechselt der musikalische Geschmack; die „Wirkungen der Musik", oder genauer: der bestimmte psychologische Eindruck eines Musikstückes auf uns äußert sich heute vielfach anders als vor 150 Jahren. Die Komponisten unseres Jahrhunderts besitzen nicht mehr die naive, gesunde Kraft, den einfachen starken Linienzug Händels; aber in der Schattierung der Seelenzustände, in der Stimmungsmalerei, kurz in ihrem psychologischen Teil ist die Musik seit Mozart, Beethoven und Weber bezeichnender, feiner, lebendiger geworden. Klingt die steife Sopran-Arie in B-dur „Der Held von süßem

Liebesleid berückt", uns Kindern des neunzehnten Jahrhunderts wirklich noch wie ein „Wonnerausch trunkener Lust"? Finden wir heute den Chor „Es jauchzen die Krieger" nicht unbegreiflich zahm für eine Horde berauschter Brandleger? Und die A-dur-Arie, welche schildert, wie Thaïs unter dem „wilden Hohn der jauchzenden Krieger" mit der Brandfackel voranstürzt — kann jemand, der den Text nicht kennt, in dieser Musik etwas anderes hören, als ein graziöses Menuett? Das Alexanderfest bewegt sich nicht bloß in den Formen einer weit hinter uns liegenden Zeit, auch der nationale Geschmack der Engländer scheint stärker als in den übrigen Oratorien Händels auf diese Musik abgefärbt zu haben, teilweise schon durch die Wahl des Gedichtes. Dryden baut seine Cantate auf die von den Verehrern der altgriechischen Musik unter deren „Wunderwirkungen" registrierte Anekdote, daß der Sänger und Flötenspieler Timotheus durch eine von ihm gespielte Weise Alexander den Großen zu kriegerischer Wut aufgereizt und durch eine zweite Melodie wieder besänftigt hat. Das wäre für ein Oratorium allerdings ein bedenklich magerer Stoff gewesen. Dryden brachte deshalb die Timotheus-Anekdote mit einer zweiten in Verbindung, mit dem von einer athenischen Buhlerin, Namens Thaïs, angestifteten Brand von Persepolis. Dieser Dame fiel es nämlich nach einem Trinkgelage im Königspalast des eroberten Persepolis ein, daß die Perser bei ihrem Einbruch in Griechenland Athen eingeäschert hätten. Sie ergriff, „um ihre Vaterstadt zu rächen", eine Fackel, stürmte den weinberauschten Soldaten Alexanders voran, und Persepolis stand in Flammen. Dryden suchte diese Thaïs möglichst zu veredeln, er nennt sie „wie Hebe jung, wie Hebe schön" und weist ihr den Platz neben

Alexander an. Die beiden, als „seliges Paar“ gepriesen, lauschen den Vorträgen des berühmten thebanischen Tonkünstlers Timotheus, der nun die unwiderstehliche Gewalt der Musik über die Gemüter der Zuhörenden erprobt. Ausgehend von der Freude über den Anblick des königlichen Paares, geht er zu einer Huldigung für Alexander über und schildert hierauf den Jubel einer Bacchusfeier. Plötzlich springt er zu Tönen der Trauer über, das jammervolle Ende des besiegten Feindes Darius beklagend. Seine Gesänge haben ganz die gewünschte Wirkung: nach dem Brautlied sinkt Alexander liebestrunken an die Brust der Thaïs; die Klage um Darius entlockt den Hörern Thränen des Mitleids; nach dem Rachegesang stürzen die Krieger mit Brandfackeln hinaus. Bis hierher hat das Oratorium eine Art dramatischen Fortgangs und einen geschichtlichen Rahmen, nämlich das Leben Alexanders des Großen. Jetzt aber tritt der Dichter zu unserer Überraschung persönlich hervor und erklärt, was wir bisher als wirklichen Vorgang mit angeschaut, für eine Phantasmagorie, ein gelehrtes Citat: „So stimmte einst, eh' noch erscholl der heilige Sang, die Orgel noch erklang, der Grieche seiner Flöte Ton“ — und dann: „Vom Himmel kam Cäcilie.“ Wie erklären wir uns diesen unvermittelten Sprung aus dem griechischen Altertum zur christlichen Kirchenmusik, von Timotheus zur heiligen Cäcilia? Nur aus dem äußerlichen Umstand, daß Drydens Ode für ein Cäcilienfest bestimmt war, das die Londoner Tonkünstler alljährlich am 22. November zu feiern pflegten. Für diesen Zweck hat Händels großer Vorgänger Purcell seine wertvollsten Kompositionen verfaßt und Dryden sein Alexanderfest und die sogenannte kleinere Cäcilien-Ode gedichtet. Der heiligen Cäcilia zu Ehren wird also die christ-

liche Musik der alten gegenüber-, aber doch nicht schlechtweg darübergestellt, denn der Dichter teilt schließlich den Kranz zwischen beide. Drydens Ode genießt in England die höchste Verehrung, und der Dichter selbst war nicht wenig stolz darauf. Als eines Tages ein Poet ihm Komplimente darüber machte, antwortete Dryden: „Ja, junger Mensch, sie hat auch nicht ihresgleichen!" Wir hegen für das Gedicht eine mäßigere Begeisterung und sind jedenfalls der Meinung, daß die Musik das Beste dazu thun mußte. Die Frische, Mannigfaltigkeit und anschauliche Kraft der Händelschen Komposition erhält das Werk lebendig. Händels größten biblischen Oratorien möchten wir trotzdem das Alexanderfest nicht gleichstellen; es zeigt an manchen Stellen eine schwächere Erfindungskraft. Die Arien gehören überwiegend zu jenen bei Händel zahlreichen, von denen man nur das Thema im Gedächtnis behält; alles weitere ist gleichsam ein nebensächliches, selbstverständliches Sichfortsetzen und Abrollen des i m Thema gegebenen Musikstoffes, nicht lebendige Entwicklung durch neue Gegensätze und Steigerungen. Prachtvoll sind die meisten Chöre im Alexanderfest; sie wachsen aus den vorhergehenden Arien effectvoll heraus, deren Inhalt mächtig verstärkend und ausbreitend. —

* *
*

Die Konzerte des Wiener Männergesang-Vereins leiden unter demselben künstlerischen Zwiespalt, der heute keiner Liedertafel erspart bleibt: dem berechtigten Wunsch, Neues zu bringen, gegenüber einem fast trostlosen Mangel an wertvollen Novitäten. Zwei von den Novitäten gehörten, schon durch die Wahl des Gedichtes, zu jenen sentimental zerfließenden, welchen die übermächtige Schallkraft eines starkbesetzten

Männerchores widerstrebt. Wenn Edwin Schultz in seinem Chor das „leise vom Sternenzelt herabklingende Singen“, „die schlummernde Welt“ und die „schweigende Nacht“ feiert, oder wenn bei Hanns Sitt „des Nachts der Schwan singt, wenn das Schilf so leise rauscht“, so empfindet wohl jeder, wie wenig diese sublimen Gefühlsdelikatessen mit dem Klang und Aussehen eines zweihundertköpfigen Männerchores harmonieren. Die Dichterin, Gräfin Ballestrem, läßt ihren sterbenden Schwan nicht etwa bloß einige Töne singen, sondern die ganze Nacht hindurch und offenbar sehr stark, denn beim Sonnenaufgang zittert noch auf den Wellen der Gesang des toten Vogels nach! Da schlägt der Komponist Brambach zum Glück in seinem Frühlingschor wieder einen heiteren, beherzten Ton an: „neuer Frühling“, „neues Laub“, „neuer Sonnenschein“ — alles neu, nur die Melodie nicht. Immerhin sind diese drei Novitäten von Schultz, Sitt und Brambach durchaus Arbeiten guter Musiker, wohlklingende, rein und effektvoll gesetzte Chöre. Was soll man aber zu einem Chor wie das „Spanische Lied“ von Leon Jouret sagen? Etwas so ganz Ungenießbares und Schülerhaftes ist mir noch kaum in der Litteratur des vierstimmigen Männergesanges vorgekommen. Die Franzosen, welche diesen echt deutschen Musikzweig in den letzten Dezennien importiert haben, stehen offenbar seinem Wesen noch fremd und äußerlich, selbst technisch ungeschickt gegenüber; sie komponieren auch rein lyrische Männerchöre ganz theatralisch, zerstückeln die Form, häufen die Kontraste und stellen den Sängern recht widerhaarige Aufgaben. Wer nicht weiß, daß Herr Leon Jouret seit zwanzig Jahren Professor am Brüsseler Konservatorium, auch Komponist vieler Kirchensachen und zweier Opern ist, der würde das „Spanische Lied“ wahr=

scheinlich einem Anfänger zuschreiben, welcher den Mangel an Ideen und die Ungeübtheit im vierstimmigen Satz durch grelle Opern-Effekte und allerlei banales Flickwerk bemänteln, sein musikalisches böses Gewissen gleichsam überschreien will. Der Geschmacklosigkeit dieses Chores kommt nur die andere gleich: ihn aufzuführen.

* * *

Im Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde hörten wir den Eingangschor der Bachschen Kirchen-Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern". In langen, feierlichen Noten singen die Soprane das alte Kirchenlied („Wie leuchtet schön der Morgenstern, voll Gnad' und Wahrheit von dem Herrn, die süße Wurzel Jesu!"), während die drei tieferen Stimmen in selbständiger Figurierung sich darunter bewegen; ein kunstvoll gefügter, dabei durchaus klarer, durchsichtiger Tonbau. Warum nur dieser erste Satz der Kantate gesungen wurde? Die beiden darauf folgenden Arien geben hinreichende Antwort. Sie sind in so schwierigem, instrumental verschnörkeltem Stil geschrieben, daß heute kaum ein Tenorist oder eine Sängerin sie anders als höchst mühsam bezwingen würde. Die Tenor-Arie in F-dur, die in einem sehr vergnüglichen Drei-Achtel-Takt fast tanzmäßig dahinschwebt, ist ein interessantes Beispiel für die nach Ort und Zeit so verschiedenartige Ansicht über den Ausdruck des Religiösen in der Musik. Rubinstein antwortet in seiner „Unterredung" auf die Frage, was kirchlicher Stil sei, in höflichem Sächsisch: „Das will ich Sie gleich sagen, meine Guteste, daß weiß ich selber nicht." Er hätte zu den seine Antwort rechtfertigenden Beispielen auch die Bachsche Tenor-Arie hinzufügen können, welche doch aus frommer Zeit und frommem Land und gar von dem frömmsten aller großen Meister herrührt.

Kammermusik.

Das Quartett Rosé hat seine Produktionen mit einem Streichquartett von Alexander Borodin eröffnet. (So heißt der Name, dem auf französischen Titelblättern, nur der Aussprache wegen, ein stummes e angehängt wird.) Es ist das die erste Komposition, durch welche dieser kürzlich verstorbene russische Tondichter in Wien bekannt wird; nicht einmal Rubinstein hat ihn in das Programm seines monströsen russischen Klavier-Abends aufgenommen. Wie so viele seiner komponierenden Landsleute, die erst spät und auf Umwegen zur Musik gelangt sind, ist Borodin eigentlich Dilettant. In Petersburg 1834 geboren, studierte er Medizin, wurde Militär-Arzt, dann Professor an der medizinisch-chirurgischen Akademie, endlich Kaiserlicher Staatsrat. Von Balakirew angeregt, pflegte er neben seiner wissenschaftlichen Thätigkeit die Musik. Er hat mehrere Kammermusikstücke, zwei Symphonien, eine symphonische Dichtung („Mittel-Asien") und eine Oper, „Fürst Igor", komponiert. Neuen russischen Kompositionen gehen wir stets mit einiger Besorgnis entgegen. Werden wir da nicht an unvermuteter Stelle von zähnefletschenden Wölfen angefallen oder wenigstens in

einen Rundtanz betrunkener Bauern eingekeilt werden? Blasierte Wildheit, sibirischer Liszt, Dynamit-Patronen unter dem Eise, das sind ja die Lieblingselemente des musikalischen jungen Rußland. Nichts von alledem in dem D-dur-Quartett von Borodin. Dieser Russe hat sich unsere klassischen Meister zum Vorbild genommen; er schreibt in übersichtlicher Form, klar und einheitlich, mit Vorliebe und Geschick für kontrapunktische Ausführungen. Die Themen sind nicht von hervorragender Originalität, wachsen aber an Interesse im Verlauf der gewandten, stellenweise geistreichen Durchführung, die nur in allzu häufiger Wiederholung derselben kleinen Motive etwas zu weit geht. Das erste Allegro, echt quartettmäßig geschrieben, scheint mir der beste Satz; er hält sich im Tone ungefähr an den früheren Beethoven, mit einigen Spohrschen Mondstrahlen am Ende. Das Scherzo, eine Art perpetuum mobile in Dreivierteltact und das Notturno mit der sanft klingenden Melodie im Violoncell machen ebenfalls einen günstigen Eindruck. Schade, daß das Finale abfällt — eine bedauerliche Eigenheit so vieler russischer Kompositionen — es ist der einzige von den 4 Sätzen, in welchem der Komponist durch unmotivierte Unterbrechungen zu vertuschen sucht, daß ihm der Faden ausgegangen ist. Ein verständiger, ernster, auch liebenswürdiger Zug geht durch Borodins Quartett, das wir anziehend finden, ohne es genial nennen zu können.

* *
*

Wir hörten ein noch ungedrucktes Trio von Brahm für Klavier, Violoncell und Klarinette. Schon diese Zusammenstellung der Instrumente wirkte wie etwas Neues, oder richtiger: als glückliche Erneuerung einer älteren Praxis. Unsere musikalischen Voreltern, denen noch so manches ab-

zulernen wäre, hatten in ihrer Kammermusik eine viel größere Mannigfaltigkeit von Instrumenten als wir. Man denke nur an Bachs Konzerte und Sonaten für Flöte, Geige und Klavier, an Händels Trios für zwei Flöten und Baß, zwei Oboën und Baß. Die Klarinette war als ein neu erfundenes Instrument damals noch nicht gebräuchlich, ja sogar in Mathesons „Neu eröffnetem Orchester" (1713) noch nicht angeführt. Über sechzig Haydnsche Symphonien und sämtliche Jugendwerke Mozarts entbehren noch der Klarinetten. Unter den Blasinstrumenten führte ehedem die Oboë das große Wort. Aus Mozarts späterer Zeit haben wir schon ein köstliches Kammermusikstück mit Klarinette: das sogenannte Stadler-Quintett. Beethoven hat bekanntlich in seiner ersten Periode die Klarinette in einem Klavier-Trio (op. 11) und einem Klavier-Quintett (op. 16) verwendet, aber seine ganze spätere Kammermusik auf das Klavier und Streichinstrumente beschränkt. Der Komponist, der zuerst die Klarinette in ihrem ganzen Umfange und ihrer vollen, charakteristischen Schönheit zu Wort kommen ließ, war C. M. Weber. Er war förmlich verliebt in das Instrument und gab ihm die reizendsten Gesangsstellen im Orchester. Für seinen Freund, den trefflichen Klarinett-Virtuosen Bärmann, schrieb Weber drei Konzerte, außerdem ein Streich-Quintett mit Klarinette und ein großes Duo für Piano und Klarinette. Seither hat sich dieses Instrument fast gänzlich wieder ins Orchester zurückgezogen. Abgesehen von ganz vereinzelten Erscheinungen (wie Schumanns kleine „Märchen-Erzählungen" und Brahms' Horn-Trio) kann man sagen, daß seit Mendelssohn und Schumann, also seit einem halben Jahrhundert, die Kammermusik auf die Mitwirkung von Blasinstrumenten verzichtet. Es war

ein glücklicher Gedanke von Brahms, ihr wieder ein neues Klangelement beizugesellen, und zwar das seelenvollste aller Blasinstrumente: die Klarinette. Der erste Satz des Trio beginnt in idyllischer Ruhe, die sich aber bald zu bewegterer, sogar leidenschaftlicher Stimmung steigert. Der ganze Verlauf ist voll feiner, geistreicher Wendungen; bloß die auf- und abrollenden Tonleitern im Durchführungssatz scheinen mir nicht recht aus dem Ganzen herauszuwachsen und machen mehr den Eindruck eines „toten Punktes". In den elegischen Gesang des Adagio teilen sich meistens das Violoncell und die Klarinette, deren tiefe Schalmeitöne eine romantische Dämmerung über das Ganze breiten. Die Perle des Werkes ist der dritte Satz („Andantino grazioso" in A-dur), eine süße, liedartige Melodie von gemütvoller Heiterkeit. Der Satz ist so unmittelbar einschmeichelnd, im edelsten Sinn populär, wie ich wenige von Brahms zu nennen wüßte. Nach diesem erquickenden kleinen Gedicht erscheint das Finale mehr als das Werk tonkünstlerischer Kombination, als das freudigen Schaffens. Jedenfalls kann es sich noch weniger als die beiden ersten Sätze an Frische und Ursprünglichkeit der melodischen Erfindung mit dem Allegretto messen.

* * *

Ungleich bedeutender ist Brahms' neues Quintett in H-moll für Klarinette und Streichquartett. Lange hat kein Werk ernster Kammermusik im Publikum so unmittelbar gezündet, so tief und lebhaft gewirkt. Das Quintett ist ein breiter ausgeführtes, bedeutenderes Seitenstück zu dem Klarinett-Trio in A-moll. Noch stärker und geheimnisvoller als in letzterem waltet hier der eigenartige Zauber des Klarinettenklanges. Wie dem bildenden Künstler ein gegebenes äußerliches Mittel, ein bestimmtes

Material, Maß oder Lokal häufig zum künstlerischen „Motiv" wird, ihm neue Ideen zuführt, so hat Brahms' jüngstes dankbares Adoptivkind, die Klarinette, ihn zu reizenden neuen Erfindungen und Kombinationen angeregt. Der erste Satz, ein mäßig bewegter Sechsachteltakt, fließt in idyllischem Behagen und leicht getrösteter Wehmut dahin; erst knapp vor dem Ende giebt es ein heftiges Aufstürmen aller Instrumente, die sich dann besänftigt gegen die Tiefe beugen und pianissimo schließen. Der bedeutendste von den vier Sätzen und überhaupt eines der schönsten, wärmsten Stücke von Brahms ist das Adagio in H-dur. Die Klarinette intoniert eine sanft melancholische Liedweise, die in den Anfangstakten und ihrer ganzen Stimmung an das Adagio des F-dur-Quintetts op. 88 erinnert. Alle vier Streichinstrumente (con sordini) tragen behutsam auf leisen, weichen Akkorden den lieblich einfachen Gesang. Ein Verzögern des Tempos leitet in einen merkwürdigen neuen Abschnitt, einen Mittelsatz in A-moll. Die Klarinette hat sich aus ihrer koordinierten Stellung zur Oberherrschaft, zum Solo-Instrumente erhoben. Gleichsam improvisierend, durchmißt sie in frei schweifenden Passagen wiederholt den ganzen Umfang ihres Tonreiches. Ihre Emanzipation vom regelmäßigen Rhythmus, ihr Schluchzen und Klagen hat sie von den Zigeunern. Allmählich flutet dieses freie Phantasieren wieder in das ursprüngliche Bett zurück, und der Satz klingt leise verhallend aus. Das ganze Stück ist wie in dunkles Abendrot getaucht. Wer Heines „Klangbildertalent" besitzt, dem dürfte das Bild eines jungen Hirten auftauchen, der in der Einsamkeit einer ungarischen Ebene schwermütig seine Schalmei bläst. In diese tröstliche Entlastung seines Gemüts mischt sich unbewußt seine Freude an der kunstreichen Behandlung des

Instruments. Auf das Adagio folgt ein Andantino in D-dur von etwas gleichmütigem Charakter; es geht in ein „Presto non assai“ über, dessen kurzes, geschwätziges Motiv an Ähnliches von Brahms erinnert. Nach einer kunstvollen Durchführung schließt auch dieser Satz, wie alle übrigen, pianissimo. Zu bedeutenderer Höhe hebt sich wieder das Finale, das, schon in der Form, völlig Neues bringt. Es besteht nämlich aus fünf Variationen über ein sehr einfaches Lied, dessen zweiter Teil repetiert wird. Man kennt Brahms' souveräne Beherrschung der Variationenform. Seine unerschöpfliche, immer geistreiche Verwandlungskunst fesselt uns auch hier von Anfang bis zu Ende. Und dieses Ende gehört zu den merkwürdigsten Zügen des Quintetts; das Finale schließt, aus einem raschen Tempo sich allmählich verlangsamend, genau mit den sanft elegischen Schlußtakten des ersten Satzes.

Eine Stil-Eigentümlichkeit, die sich in fast allen neueren Kammermusiken von Brahms ausprägt, erscheint besonders auffällig in dem H-moll-Quintett: der viel engere Zusammenhang, das Einheitliche im Charakter aller vier Sätze. In dem Quintett gehört alles einer Farbenscala an, so mannigfaltiges Leben auch darin herrscht. Während bei Haydn und Mozart (anfangs auch bei Beethoven) die einzelnen Sätze sich hauptsächlich durch den Kontrast von einander abheben, indem sie auf ein schwermütiges Adagio ein um so fröhlicheres Scherzo setzen und jedenfalls mit einem rasch fortströmenden, heiter oder leidenschaftlich aufgeregten Finale schließen, sehen wir Brahms bemüht, die vier Sätze in leiseren Stimmungsübergängen einander zu nähern. Das eigentliche Scherzo läßt sich kaum mehr bei ihm blicken, noch weniger das Menuett; an dessen Stelle tritt meistens

ein „Andantino quasi Allegretto“, ein „Allegretto non troppo“. Die mäßigend zurückhaltenden Bezeichnungen „non troppo“, „non assai“, „quasi“ u. s. w. sind charakteristisch für den späteren Brahms, der nicht gern über ein gewisses Niveau der Gemütsbewegung hinausgeht und grelle Kontraste lieber meidet als aufsucht. Daß manchem Hörer nach einem wenig bewegten ersten Satz ein herzhaft fröhliches Scherzo, nach einem düsteren Adagio ein feurig fortstürmendes Finale erwünschter schiene, soll weder verschwiegen noch getadelt werden. Aber das Gefühl der Enttäuschung, wo es überhaupt eintrat, wird schnell verschwinden. Wer sich ernst und liebevoll mit Brahms beschäftigt hat, dem wird auch der maßvollere, abgeklärte Stil seiner späteren Epoche mit all seinen Eigenheiten bald lieb und vertraut werden. Man darf behaupten, daß jede größere Komposition von Brahms eine heimliche Wohlthat in sich birgt, nämlich die, uns zuverlässig beim zweiten Hören mehr Freude zu machen als beim ersten. Nicht jede besitzt aber neben und vor dieser Tugend noch den Vorteil, uns augenblicklich und unbedingt einzunehmen, wie dies der Fall war mit dem Klarinett-Quintett, als es jüngst zu einem gänzlich unvorbereiteten Publikum sprach.

Virtuosen.

Das Konzert des Herrn Eugen d'Albert gewährte den seltenen Genuß, einen großen Virtuosen den ganzen Abend hindurch mit Orchesterbegleitung spielen zu hören. Eine starke Aufgabe, Beethovens G-dur-Konzert, das in E-moll von Chopin und das Lisztsche in Es-dur hinter einander vorzutragen. E. d'Albert ist ein so großes Talent, daß es sich beinahe nicht schickt, ihn zu loben. Genug, daß er in den drei von einander so grundverschiedenen Konzerten sich gleicherweise als Meister gezeigt hat.

Emil Sauer reicht mit seiner glänzenden Technik nahe an d'Albert heran, dessen vollendete Selbstbeherrschung und abgeklärte Ruhe er allerdings noch nicht erlangt hat. Hingegen besitzt er wieder individuelle Vorzüge, welche ihn manchem Hörer sympathischer machen; sein Ton ist weicher, wärmer, sein Vortrag temperamentvoller. Wie übermäßige, also krankhafte Nervosität jede Kunst ruiniert, so erscheint sie in bescheidenem Maße heutzutage fast notwendig, um das Fluidum musikalischer Erregung in den Hörer überströmen zu machen. Diese Nervosität durchzittert Sauers Spiel, macht es zeitweilig ungleich, unruhig, oft aber hinreißend.

Wer Sauer öfter gehört hat, kann ihn unmöglich zu den lärmenden Kraftvirtuosen zählen; er gehört vielmehr zu den zarten poetischen Spielern, die in der Lyrik Chopins, Schuberts, Schumanns ihr Bestes leisten. Nur ausnahmsweise, wo brutale Effektstücke wie Liszts „Tannhäuser“-Ouvertüre und „Lucrezia Borgia“-Phantasie den Spieler erbarmungslos zur äußersten Kraftentfaltung nötigen, bekommt auch Sauer die Tobsucht. Von seinem Beethoven-Spiel waren wir nicht durchweg befriedigt. Hat er denn, so höre ich fragen, die Sonate pathétique nicht schön gespielt? Gewiß; nur zu schön. Das heißt, er hat auf Nebendinge, Passagen, Verzierungen eine auffallende Zierlichkeit und virtuose Glätte verwendet, welche zu dem pathetischen Charakter des Ganzen nicht recht stimmen wollten. Ein ernster, von großen Gedanken erfüllter Mann wird nicht daran denken, mit seinen Ringen oder Brillantknöpfchen besonders glänzen zu wollen. Wenn ein Virtuose Einzelheiten, insbesondere schmückende, bei Beethoven durch üppigen Anschlag, perlendes Staccato, raffiniert ausgeklügeltes Crescendo oder Diminuendo in eine zu helle Beleuchtung rückt, so werden wir sagen, daß er diese Nebendinge zu schön macht und dadurch den einheitlichen großen Zug des Ganzen zerstört. In der zu langsam genommenen Einleitung will Sauer das „Pathetische“ der Sonate noch pathetischer machen, als notwendig; das aufstürmende Thema des Allegro bringt er nicht nachdrücklich gehämmert, wie es dem Charakter des Stückes entspricht, sondern in zierlich hüpfendem Staccato — von anderen Einzelheiten zu schweigen. Gewiß wird Sauer, ein ebenso begabter wie ernster Künstler, sich noch tiefer in solche Aufgaben einleben und Beethoven so darstellen, daß wir gar nicht merken, wie schön er spielen kann.

Daß auch Kleinheit zu großem Erfolg verhelfen kann, beweist der siebenjährige Pianist Raoul Koczalski, dessen medaillenbehängtes Abbild von allen Anschlagssäulen auf uns herabblickt. Er hat das Publikum in Erstaunen und Entzücken versetzt. Unter den mir bekannten Wunderkindern ist er vielleicht das merkwürdigste, denn erstaunlich ist sowohl die Geläufigkeit und Sicherheit seiner kleinen Händchen, wie die im allgemeinen richtige musikalische Empfindung. Und was spielt dieses Kind? Stücke von Bach, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms u. s. w. Was bedeuten die Klavierstücke des kleinen Mozart gegen die technischen Schwierigkeiten dieses modernen Repertoires! Ich habe sogar privatim den ersten Satz der Beethovenschen C-dur-Sonate op. 53 von ihm gehört, dieselbe, welche ganz kürzlich d'Albert und Emil Sauer hier spielten. Der kleine Pole vermag noch keine Octave zu spannen, nimmt also von den Octavengängen dieser Sonate nur die obere Note; natürlich fehlt ihm auch die unumgänglich nötige Kraft. Es steht also von vornherein fest, daß die Ausführung selbst von rein technischer Seite mangelhaft sein muß. Und die geistige Auffassung? Wie kann ein Kind sich in die leidenschaftlichen Seelenkämpfe hineinfühlen, welche Beethoven in diesen Werken durchlebte? Dennoch war es merkwürdig, wie der Kleine den Sonatensatz ohne Stocken, ziemlich rein und grammatikalisch richtig durchführte. Daß eine relativ erstaunliche Kinderleistung und wahrer künstlerischer Genuß zwei verschiedene Dinge sind, darüber muß freilich jeder mit sich im reinen sein. Den Monolog des Faust oder der Iphigenia möchte ich nicht von einem Kinde vortragen hören, und wäre es noch so talentvoll und gut gedrillt. Ja die kleinsten, anscheinend leichtesten Gedichte von Heine und Lenau

werden inhaltslos oder falsch im Munde halbwüchsiger Mädchen oder Knaben. Und ebenso verhält es sich in der Musik mit den Charakterstücken von Schumann, Chopin, Brahms. Robert Hamerling sagte einmal in einem Aufsatz über Klaviermusik rund heraus, er möchte allen jungen Leuten unter 18 Jahren verbieten, Schumann und Chopin zu spielen. Leider sucht sich unsere konzertierende junge Mädchenschar gerade das Schwierigste und Individuellste von Schumann, Chopin und Brahms zum Vortrag heraus. Fast höre ich das noch lieber von dem kleinen Koczalski, der eben nur die Noten spielt und nicht einmal reif ist für die Affektation, mehr als die Noten spielen zu wollen.

1892.

Orchesterkonzerte.

Endlich bekamen wir „Don Juan“ zu hören. Nicht den von Mozart — nein, ganz im Gegenteil. Richard Strauß heißt der Komponist des neuesten „Don Juan“. Das Werk, ganz allgemein „Tondichtung“ überschrieben, nähert sich in Form und Inhalt am meisten den symphonischen Dichtungen von Liszt. Als Motto ist der Partitur ein längeres Citat aus Lenaus „Don Juan“ vorgesetzt. „Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten, — Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten — Möcht' ich durchziehn im Sturme des Genusses“ u. s. w. Daß die Tendenz des musikalischen Nachmalens, Nachdichtens von Richard Strauß mit Bewußtsein kultiviert wird, bezeugen auch seine übrigen symphonischen Dichtungen, z. B. „Tod und Verklärung“, „Macbeth“. Ganz so weit geht er noch nicht, wie ein neuester englischer Komponist (Wadham Nicholl), der sein Orchesterwerk Hamlet, eine „Seelenstudie“ (a psychic sketch) nennt! Aber die Tendenz ist doch dieselbe: die reine Instrumental-Musik als bloßes Mittel zur Schilderung bestimmter Vorgänge zu benützen, mit musikalischen Mitteln nicht zu musizieren, sondern zu

dichten und zu malen. Hektor Berlioz ist bekanntlich der Stammvater dieser sich noch immer vermehrenden jungen Generation von Tonpoeten. Mit Liszt und Wagner bildet er die Dreieinigkeit, auf welche im wesentlichen alles zurückzuführen ist, was diese Jüngeren können und wollen. Sie haben in einseitigem Studium dieser drei genialen Orchesterkünstler sich eine Virtuosität in Klangeffekten erworben, die kaum mehr zu überbieten ist. Die Farbe ist ihnen alles, der musikalische Gedanke nichts. Was ich gelegentlich des „Meeres“ von Nicodé ausgesprochen, gilt noch viel mehr von Richard Strauß: Die Virtuosität im Orchestrieren ist heute ein Vampyr geworden, welcher der schöpferischen Kraft unserer Tondichter das Blut aussaugt. An Erfolgen fehlt es dieser Art von äußerlich blendenden Kompositionen nicht. Ich habe Damen und Wagner-Jünglinge von dem Straußschen „Don Juan“ mit einer Begeisterung reden hören, daß ihnen bei der bloßen Erinnerung ein wollüstiger Schauer über den Rücken zu laufen schien. Andere fanden das Ding einfach abscheulich, und diese Empfindung scheint mir die richtigere zu sein. Das ist kein „Ton-Gemälde“, sondern ein Tumult von blendenden Farbenklecksen, ein stammelnder Tonrausch, halb Bacchanale, halb Walpurgisnacht. Es heißt Herrn Richard Strauß zu viel Ehre erweisen, wenn man ihn (wie irgendwo zu lesen stand) mit Hanns Makart vergleicht, der selbst in seinen schwächsten Stunden ein größerer Künstler war und die Grenzen seiner Kunst rein hielt. Aber ein scharfes Wort, das der Aesthetiker Vischer einst über Makarts „Abundantia“ aussprach, kann man immerhin auf diesen „Don Juan“ anwenden. „Man hat hier“, sagt Vischer, „nicht etwa ein Bild trunkener, doch gesunder Sinnenseligkeit vor sich, wo-

gegen nur ein Pietist und Moralist eifern könnte, sondern ein Bild nervös erhitzter und auf der Höhe der heißgebrühten Wonne schon halb brecherischer Sinnlichkeit." Wer nichts anderes von einem Orchesterstück verlangt, als daß es ihn in die wüste Ekstase eines nach „allen Weiblichkeiten" lechzenden Don Juan versetze, dem mag diese Musik gefallen, denn mit ihrer raffinierten Geschicklichkeit erreicht sie den genannten Zweck, so weit er eben musikalisch erreichbar ist. Der Komponist gleicht da einem routinierten Chemiker, der alle Elemente musikalisch-sinnlicher Aufreizung äußerst geschickt zu einem betäubenden „Lustgas" zu mischen versteht. Für mein Teil mag ich, bei aller Anerkennung solcher Mischkunst, doch nicht ihr Opfer sein; kann es nicht einmal, weil dergleichen musikalische Narkosen mich vollständig kalt lassen. Schade, daß es nicht auch eine musikalische „Freie Bühne" giebt für den emanzipierten Naturalismus in der Instrumentalmusik, das wäre der rechte Ort für „Tongemälde" à la Richard Strauß. Ob er ein großes Talent sei? Ein großes Talent für falsche Musik, für das musikalisch Häßliche. Daß er, als Zögling der Berlioz-Liszt-Wagnerschen Schule den denkbar größten Apparat für seine „Tondichtung" in Bewegung setzt, versteht sich von selbst. Gleich im vierten Takt rauschen zwei Harfen „glissando" in die Höhe und werden die Becken „mit Holzschlägeln" traktiert, bald darauf vereinigen sich abenteuerlich glucksende Töne der Flöten mit dem Geschmetter aller Blechinstrumente, die höchsten (bisher im Orchester ungebräuchlichen) Töne der Violine schneiden glasscharf in unser Ohr, ein Glockenspiel erhebt jeden Augenblick sein kindisches Geklingel — kurz ein Effekt jagt den andern, tötet den andern. Dazwischen fliegen kleine Melodie-Ansätze, Fetzen Wagnerscher Motive ratlos umher; wir warten

vergebens auf eine Entwickelung musikalischer Ideen, auf ein bißchen logisches Denken und natürliches warmes Empfinden, bis wir schließlich ebenso matt zusammenknicken, wie dieser Don Juan, dem nach Lenau und Richard Strauß „der Brennstoff verzehrt ist". Fast möchten wir wünschen, es würden bald noch recht viel solcher Tongemälde komponiert, als non plus ultra einer falschen, zügellosen Richtung. Eine Reaktion könnte dann nicht ausbleiben, die Rückkehr zu einer gesunden, zu einer musikalischen Musik. Das Unglück ist, daß die meisten unserer jüngeren Komponisten in einer fremden Sprache denken (Philosophie, Poesie, Malerei) und das Gedachte erst in die Muttersprache (Musik) übersetzen. Leute wie Richard Strauß übersetzen obendrein schlecht, nämlich unverständlich, geschmacklos, überladen. Wir sind nicht so sanguinisch, den Rückschlag gegen diesen emancipierten Naturalismus der Instrumentalmusik für unmittelbar bevorstehend zu halten — aber kommen muß er.

* *
*

Eine andere Novität war die Serenade für Streichorchester op. 48 von P. Tschaikowsky. Sie verrät keine starke schöpferische Kraft, wohl aber ein feines, eigenartiges und geschickt hantierendes Talent, das seine Anregung aus russischer Nationalmusik, seine Bildung aus deutscher Schule holt. Für die besten Sätze halten wir das erste, geistreich beflügelte Allegro, (von dem wir nur das einleitende und zum Schluß leider wieder auftauchende schwerfällige Andante fortwünschen,) dann den behaglich hinschlendernden graziösen „Walzer" in G-dur. In beiden Sätzen erprobt der Komponist seine Gewandtheit, ziemlich unbedeutende Themen durch Abwechselung der Instrumente, pikante Begleitungsfiguren und kontrapunktische Verwendung zu bereichern und

wirksam zu steigern. Der stimmungsvolle dritte Satz, eine „Elegie“ in H-moll, ermüdet durch seine inhaltlich nicht gerechtfertigte Ausdehnung und die unablässigen Wiederholungen desselben Motivs. Dasselbe Bedenken erweckt auch das Finale, ein derber russischer Bauerntanz, dessen winziges Thema sich monoton wie ein Kreisel in atemversetzendem Wirbel herumdreht. Die Form der „Serenade“ ist klar und übersichtlich, nicht von jener Zerrissenheit, welche Tschaikowskys größere Kompositionen, wie „Francesca da Rimini“ u. dgl., so unverdaulich macht. Auch die Instrumentierung verdient ein besonderes Lob; Tschaikowsky hat so viel Abwechselung in den Klang zu bringen gewußt, als bei dem Ausschluß aller Blasinstrumente überhaupt zu erreichen ist. Auf den bescheidenen Saitenklang dieser Serenade kam in grellstem Orchesterpomp Liszts „Mephisto-Walzer“ herangestürmt. Dieses unschöne Effektstück bedarf durchaus keiner eigenen poetischen Erklärung; weshalb es denn höchst überflüssig war, die ausführliche Schilderung brutalster Sinnlichkeit aus dem Lenauschen „Faust“ auf dem Konzertprogramm abzudrucken und an die ahnungslosen jungen Mädchen zu verteilen, welche ein so großes Kontingent zu dem Auditorium der Philharmoniker stellen. Eine vortreffliche Aufführung der achten Symphonie von Beethoven spülte die Unsauberkeiten dieses Mephisto glücklich hinweg.

*   *
*

Aus löblicher Kourtoisie für den in Wien weilenden Komponisten Jules Massenet hat Hofkapellmeister Richter dessen Orchester-Suite „Esclarmonde“ aufgeführt. Esclarmonde (auf unseren Anschlagzetteln mit rührender Konsequenz zum „Esclarmond“ zugestutzt) ist die Titelheldin

von Massenets vorletzter Oper. Aus dieser hat der Komponist vier Scenen, die sich mit geringer Abänderung zu selbständigen Orchesterstücken abrunden ließen, herausgehoben und zu einer Suite zusammengestellt. Jede dieser vier Nummern bildet ein selbständiges Genrebild, das sich durch seine Aufschrift (Beschwörung, Zauberinsel, Hochzeitsnacht, Im Walde) hinreichend erklärt. Im Interesse der Komposition wie des Zuhörers wollen wir uns aber doch den Zusammenhang der Suite mit der Oper selbst etwas näher ansehen. Die schöne Esclarmonde ist eine mit Zauberkräften ausgestattete orientalische Königstochter. Sie hat sich in einen fremden französischen Ritter verliebt, den sie mit Hilfe ihrer Geisterschar aus jeder Ferne herbeizuzaubern vermag. Wie sie im ersten Akt die Geister der Luft, des Feuers, der Gewässer beschwört, das reproduziert uns der erste Satz der Suite („Evocation“), ein Andante maestoso D-moll. Massenet hat darin auch alle Geister und Dämonen des Orchesters zu seinem Dienst aufgerufen: Englischhorn, Baßklarinette, Kontrafagott, Tamtam, Triangel, große Trommel, Becken, Harfen. Nach der wie Sturmgeheul dahinbrausenden Einleitung ertönt in einem sanfteren Mittelsatz (D-dur) das in der Oper häufig wiederkehrende aufsteigende Leitmotiv: „J'abandonne mon trône à ma fille Esclarmonde“, und steigert sich zu mächtigem Pomp. Die Geister tragen den Ritter Roland auf eine wunderbare Zauberinsel, deren Reize uns das zweite Stück der Suite schildert („L'île magique“). Es beginnt genau wie die Orchester-Einleitung zum zweiten Akt: lange Trillerketten der Violinen über rauschenden Harfen-Arpeggien leiten in ein hüpfendes Allegro scherzando, etwa im Charakter der Mendelssohnschen Elfen-Scherzos. Der berückende Glanz

des mit gestimmten Glöckchen aufgeputzten Orchesters breitet einen fremdartigen Märchenschimmer über das Stück, das in vereinzelten geisterhaft leisen Klängen zerstiebt. So eine Insel ist der rechte Ort für das unabwendbare Liebesduett zwischen Esclarmonde und Roland. Diesem Duo ist das liebestrunkene Thema („Divin moment!“) des dritten Satzes („Hyménée“) entnommen, das die Geigen mit Harfenbegleitung so breit und mächtig intonieren. Esclarmonde muß bis zu ihrem zwanzigsten Jahre verschleiert bleiben, will sie nicht ihre Zaubermacht für immer einbüßen. Ihr Geliebter darf ihr Angesicht nicht sehen, sie nicht nach Stand und Namen fragen. Die Pariser ließen es sich nicht entgehen, Esclarmonde deshalb den Spitznamen „Mademoiselle Lohengrin“ anzuheften. Der starke Duft, den diese Liebesscene ausströmt, ist nicht der Duft von Rosen, sondern von Gewürznelken. Der vierte und letzte Satz unserer Suite („Dans la forêt“) steht nicht in so engem Zusammenhang mit der Handlung; er setzt sich aus zwei ganz entlegenen Scenen zusammen. Seine langsame Einleitung, ein zartes, von Oboë und Fagott angestimmtes Pastorale in F-dur ist identisch mit dem Vorspiele zum vierten Akt, wo Esclarmonde mit ihrer Schwester in einer Lichtung des Ardennenwaldes erscheint. Auf dem dunklen Grunde einer rauschenden Sechzehntelfigur, in welche die Geigen sich förmlich verbissen haben, erschallen Hornrufe immer näher und stärker; eine Jagd rast an uns vorüber, übermütig, überlaut und schließt im tobendsten Fortissimo. Die Jagd spielt in der Oper nicht als wirklicher Vorgang, sondern als bloße Phantasmagorie, und zwar schon im ersten Akt, anschließend an die Beschwörung. Esclarmonde will ihren geliebten Ritter sehen; die Geister gewähren ihr einen magischen Fernblick in den

Ardennenwald, wo sie Roland auf der Jagd nach einem weißen Hirsch erblickt. Massenets Suite, obgleich vom Theater losgelöst, ist doch durchaus Theatermusik, dekorative Musik. Von geringem substanziellen Gehalt, aber von glänzender Äußerlichkeit, ist sie ein Triumph der geschickten Mache. Im „Werther" lernen wir Massenet von einer ganz anderen Seite kennen. Dem Klangzauber seiner Suite hat sich das Publikum bereitwillig und dankbar hingegeben.

* *
*

Das Philharmonische Konzert begann mit einer Lustspiel-Ouvertüre von Zdenko Fibich. „Noc na Karlstejne. Une nuit à Carlstein" heißt sie auf dem Titelblatt der Partitur. Nur ja kein deutsches Wort! Man war übrigens so gütig, auf dem Wiener Konzertzettel die deutsche Übersetzung „Eine Nacht auf Karlstein" zu gestatten. Und doch trachten die czechischen Komponisten hauptsächlich nach Aufführungen in deutschen Städten. Diese zeigen sich nicht empfindlich und applaudieren mit gastfreundlicher Zuvorkommenheit alle Kompositionen, die aus dem „premier magasin bohême de musique" des Herrn Urban hervorgehen. Auch die Novität von Fibich fand sehr lebhaften Beifall. Mit der „Lustspiel-Ouvertüre" von Smetana ist sie freilich nicht zu vergleichen. Letztere, so fein und anmutig dahinfließend, führt ihren Namen mit Recht, während die Fibichsche viel zu anspruchsvoll und lärmend auftritt für ein Lustspiel. Der Titel ist jedoch für uns nicht entscheidend. Wenn die musikalische Bedeutung der Hauptmotive in richtigem Verhältnis stünde zu deren langgestreckter pomphafter Ausführung, so könnte uns gleichgiltig sein, welches czechische Theaterstück damit eröffnet werden soll. Die Themen, ein wenig an Gade und Mendelssohn erinnernd, sind lebendig

und sehr verwendbar, aber nicht von originellem Gepräge; für die große Ausdehnung und den heroischen Schlußspektakel des Stückes auch nicht bedeutend genug. Durchführung und Instrumentation verraten eine sehr geschickte, tüchtig geschulte Hand. Der Komponist (geboren 1850) ist kein Neuling, seine Anfänge reichen zwanzig Jahre zurück. Vor neun Jahren hat Professor Door ein Klavierquartett von Fibich (op. 11) gespielt, das erste Stück des talentvollen Komponisten, das hier zur Aufführung gelangte. Dieses Quartett durchströmt ein lebensvoller, stürmischer Jugenddrang, der mitunter in genialischen Absonderlichkeiten aufschäumt, aber einen starken, gesunden Kern einschließt. Gegen jenes Quartett offenbart die „Nacht auf Karlstein" eine in allem Technischen stark vorgeschrittene Meisterschaft, ohne jedoch dessen frische Unmittelbarkeit zu erreichen.

Kühlere Aufnahme fand ein Klavier-Konzert in F-moll von E. Lalò. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin?" möchte man gleich bei der Einleitung fragen, welche wie überhaupt das ganze Konzert, von schwarzer Melancholie überfließt. Der Komponist selbst wußte sehr wohl, was es zu bedeuten hatte. Er sah sein ehrgeiziges heißes Werben um Anerkennung nicht erwidert, und das zehrte tödlich an seinem sonst mit allen Glücksgütern geschmückten Leben. Lalòs Landsleute lassen freilich ihre einheimischen Tondichter nicht leicht fallen, aber recht aufrichtige Erfolge hatte er auch in Frankreich nicht; aufrichtig waren nur seine Mißerfolge in Deutschland. Ein Violoncell-Konzert und ein Violin-Konzert von Lalò erlebten in Wien ein unfreundliches Schicksal; diesen beiden hat sich jetzt noch sein Klavierkonzert beigesellt. Es ist spröde und reizlos in der Erfindung; darüber vermag die weltschmerzliche Hamlet-Miene niemand

zu täuschen. Wie die meisten seiner französischen Kollegen, welche sich auf das ehedem ganz vernachlässigte Feld symphonischer Kompositionen geworfen haben, gefällt sich Lalò in allerlei Sonderbarkeiten, harmonischen und rhythmischen Künsteleien, welche den natürlichen kräftigen Pulsschlag der Musik nicht ersetzen können. So baut er das Adagio seines Konzerts (es geht aus Es) auf das Motiv b c b c, das durch 37 Takte eigensinnig festgehalten und nach kurzer Unterbrechung neuerdings durch 24 Takte wiederholt wird. Den Hörer macht diese pendelnde Monotonie, trotz des geschickten Harmonienwechsels, bald ungeduldig. Energischer wirkt durch seinen hämmernden Rhythmus das Hauptmotiv des Finale; allein es bleibt unfruchtbar den langen Satz hindurch. Auch in klaviertechnischer Hinsicht bringt Lalò nichts Neues; er behilft sich mit dem bescheidenen Hausrat alter Klaviereffekte. Gespielt wurde das Konzert ganz vortrefflich von Herrn Louis Diémer, dem es auch gewidmet ist. Dieser Pianist verfügt über eine bedeutende, bis zur Vollendung ausgefeilte Technik, welche besonders in Scalen, in zierlichem Passagenwerk und im Triller glänzt. Jedes Motiv, jede Verzierung klingt wie ausgemeißelt, kein Accent stärker noch schwächer, als er sein soll. Dieser äußersten Korrektheit und Glätte möchte man es fast anmerken, daß Herr Diémer Professor am Konservatorium ist, und zwar — als Mann von feinem Geschmack — am Pariser Konservatorium. Ein origineller Stempel ist seinem Spiele nicht aufgeprägt. Diémer erinnert darin lebhaft an Francis Planté, mit dem er den Ruhm des besten Klavierkünstlers in Paris teilt.

Als Schlußnummer triumphierte die „Heroische Symphonie“. Beethoven hat bekanntlich vor die Original-Ausgabe (1805) folgendes Vorwort gesetzt. „Diese absichtlich länger

als gebräuchlich geschriebene Symphonie ist näher zum Anfang als zum Schluß einer Akademie, bald nach einer Ouvertüre, einer Arie oder einem Konzert, auszuführen, damit sie nicht, zu spät gehört, für den durch die vorhergehenden Stücke bereits ermüdeten Zuhörer ihre besondere, beabsichtigte Wirkung verliere". Heute, da neunzig Jahre seit jener Mahnung verflossen sind, braucht sich gewiß kein Dirigent mehr daran zu halten. Die Sinfonia eroica ist dem gesamten musikalischen Publikum so sehr, fast bis zum Auswendigkennen vertraut, daß von angestrengtem Folgen und von der Bedingung einer durch nichts abgeschwächten Empfänglichkeit kaum mehr die Rede sein kann. Weder Schumanns Ouvertüre noch die Serenade von Brahms haben der „Eroica" im mindesten wehgethan. Sie siegte, wie immer, ohne nachträglich beredneret und „umgewidmet" zu werden. Die jüngste Konzertrede Bülows mit der überraschenden Proklamation Bismarcks zum eigentlichen Helden der Beethovenschen Symphonie hat begreifliches Aufsehen gemacht. Man darf Bülow, dessen enthusiastischer Geist leicht überschäumt und in der Begeisterung für irgend ein Ideal zugleich allerhand Seitenhiebe austeilt, nicht kleinlich, nicht lieblos beurteilen. Sein heißes, nervöses Temperament, seine fleckenlose Ehrlichkeit und seine großen künstlerischen Verdienste haben ihm längst eine Art Privilegium gesichert für Extravaganzen, mit und ohne Rücksichtslosigkeit. „Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell." Bülow, der in den letzten Jahren für den Konzertaufschwung in Berlin und Hamburg so Außerordentliches geleistet, ist für das deutsche Musikleben ein treibendes, belebendes Element, wie wir kein zweites besitzen. Er wird dereinst eine schmerzliche Lücke hinter sich zurücklassen.

* *
*

Dvoraks Orchester-Suite in D-dur. (op. 39). Ein nicht schwerwiegendes, aber in seiner freundlichen Anspruchslosigkeit durchaus liebenswürdiges Tonstück. Die Suite enthält fünf Nummern, welche durch ihre knappe Form und sparsame Instrumentierung einen serenadenartigen Charakter festhalten. Der Komponist behilft sich durchweg ohne Posaunen, in den ersten vier Sätzen auch ohne Trompeten und Pauken. Ein Pastorale mit eigensinnigem Dudelsackbaß geht in eine etwas nachdenkliche Polka in D-moll über, welche von einem sehr hübschen Menuett abgelöst wird. Wie reizend klingt es, wenn in der „Romanze“ zuerst über ganz leisen Geigen-Akkorden die Flöte allein die zärtliche Melodie anstimmt, dann Oboë und Englischhorn sich zu ihr gesellen. Das Finale (ein „Furiant“, ohne welchen es Dvorak nun einmal nicht thut) entfesselt in rascheſtem Dreivierteltakt volkstümlichen Scherz und Frohsinn. Wir hätten für die Suite, die voll feiner und glücklicher Einfälle ist, einen lebhafteren Beifall erwartet. Das Publikum mochte sich davon etwas Bedeutenderes versprochen haben. Aber gerade in unserer auf das Gewaltsame gestellten Zeit thut es wohl, wenn einmal ein talentvoller Komponist, vom „Bedeutenden“ ausruhend, sich in anspruchsloser Heiterkeit ergeht. Natürlich muß es mit Geist und Anmut geschehen, Eigenschaften, an denen Dvorak nicht Mangel leidet.

Ganz anders tritt Dvorak in seiner dramatischen Ouvertüre „Husitska“, (die Hussitische) auf. Eine groß angelegte Komposition von gewaltiger, fast unheimlich drängender Energie. Aus der langsamen Einleitung, deren Thema einem altböhmischen Kirchenlied entstammt, tritt uns die schwermütige Andacht, aus dem Allegro die ganze Wildheit und Kampfbegier der Hussiten leibhaftig entgegen. Das

Stück klingt so fanatisch, als wenn es stellenweise mit Äxten, Sensen und Morgensternen instrumentiert wäre. In Wien wird die Hussiten-Ouvertüre keinen Schaden anrichten; bei einer Volksversammlung auf dem Prager Ziskaberg möchten wir sie aber doch nicht aufspielen lassen. Von rein musikalischem Standpunkt betrachtet, verrät die Komposition trotz ihrer Überfülle und ihres Überlärmens eine geniale Begabung und große technische Herrschaft. Dvorak verfällt nicht in die Formlosigkeit und die Jagd nach falschen Kontrasten, die uns in den „dramatischen" Symphonien so vieler neudeutscher Komponisten abstößt. Dieser Slave kennt gründlicher als mancher Deutsche seinen Beethoven, dessen Coriolan und Egmont nicht ganz ohne Einwirkung auf die „Husitska" geblieben sind.

* * *

Die Philharmoniker füllten ihr ganzes Konzert mit einer ur- und neudeutschen Symphonie von Bruckner. Sie ist die achte in der Reihe und seinen früheren in Form und Stimmung sehr ähnlich. Diese neueste hat mich, wie alles, was ich von Brucknerschen Symphonien kenne, in Einzelheiten interessiert, als Ganzes befremdet, ja abgestoßen. Die Eigenart dieser Werke besteht, um es mit einem Worte zu bezeichnen, in der Übertragung von Wagners dramatischem Stil auf die Symphonie. Bruckner verfällt nicht nur alle Augenblicke in spezifisch Wagnersche Wendungen, Effekte, Reminiszenzen — er scheint sogar gewisse Wagnersche Stücke als Vorbild für seinen symphonischen Aufbau vor Augen zu haben. So namentlich das Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Bruckner setzt mit einem kurzen chromatischen Motiv ein und wiederholt es auf immer höherer Tonstufe ins Endlose, bringt es vergrößert, verkleinert, in Gegen-

bewegung, so lange, bis wir von diesem monotonen Jammer trostlos niedergedrückt sind. Neben diesen hinauflamentierenden Rosalien oder „Schusterflecken" sind es die hinablamentierenden (nach dem Rezept in der Tannhäuser-Ouvertüre), welche Bruckner mit beharrlicher Vorliebe pflegt. Wagnerschen Orchester-Effekten, wie das Tremolo der geteilten Violinen in höchster Lage, Harfen-Arpeggien über dumpfen Posaunen-Akkorden, dazu noch die neueste Errungenschaft der Siegfried-Tuben, begegnen wir auf Schritt und Tritt. Charakteristisch auch für Bruckners neueste C-moll-Symphonie ist das unvermittelte Nebeneinander von trockener kontrapunktischer Schulweisheit und maßloser Exaltation. So zwischen Trunkenheit und Öde hin und her geschleudert, gelangen wir zu keinem sicheren Eindruck, zu keinem künstlerischen Behagen. Alles fließt unübersichtlich, ordnungslos, gewaltsam in eine grausame Länge zusammen. Jeder der vier Sätze, am häufigsten der erste und dritte, reizt durch irgend einen interessanten Zug, ein geniales Aufleuchten — wenn nur daneben alles Übrige nicht wäre! Es ist nicht unmöglich, daß diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört — eine Zukunft, die wir nicht darum beneiden. Vorläufig aber wüßten wir gern die Symphonie- und Kammermusik rein gehalten von einem Stil, der nur als illustrierendes Mittel für bestimmte dramatische Situationen relative Berechtigung hat. Von der außerordentlichen „Tiefe" der Brucknerschen C-moll-Symphonie liefen schon vorher so aufregende Gerüchte, daß ich nicht unterließ, mich durch das Studium der Partitur und den Besuch der Generalprobe gehörig vorzubereiten. Gestehen muß ich dennoch, daß das Mysterium dieser weltumfassenden Komposition sich mir erst entschleierte, als das Verständnis mir

in Gestalt eines erklärenden Programmes in die Hand gedrückt ward. Der Verfasser desselben ist nicht genannt, doch erraten wir leicht den „Schalk", der seinem Herrn am wenigsten verhaßt ist. Durch ihn erfahren wir denn, daß das verdrießlich aufbrummende Hauptmotiv des ersten Satzes „die Gestalt des Aischyläischen Prometheus" sei! Eine besonders langweilige Partie dieses Satzes erhält den verschönernden Namen: „Ungeheuerste Einsamkeit und Stille". Unmittelbar neben dem „Aischyläischen Prometheus" steht — „der deutsche Michel". Wenn ein Kritiker diese Blasphemie ausgesprochen hätte, er würde wahrscheinlich von den Bruckner-Jüngern gesteinigt. Aber der Komponist selbst hat dem Scherzo den Namen des deutschen Michel beigelegt, wie schwarz auf weiß in dem Programm zu lesen. Nun der Erklärer diese authentische Parole hat, ist er nicht verlegen und findet in dem Michel-Scherzo „die Thaten und Leiden des Prometheus parodistisch auf ein geringstes Maß reduziert". Um so erhabener ist alles Folgende. Im Adagio bekommen wir nichts Geringeres zu schauen, als „den alliebenden Vater der Menschheit in seiner ganzen unermeßlichen Gnadenfülle"! Da das Adagio genau achtundzwanzig Minuten dauert, also ungefähr so lange wie eine ganze Beethovensche Symphonie, so wird uns für diesen seltenen Anblick gehörig Zeit gelassen. Das Finale endlich, das uns mit seinen barocken Themen, seinem konfusen Aufbau und unmenschlichen Getöse nur als ein Muster von Geschmacklosigkeit erschien, ist laut Programm: „der Heroismus im Dienste des Göttlichen"! Die darin herumschmetternden Trompetensignale sind „Verkünder der ewigen Heilswahrheit, Herolde der Gottesidee". Der kindische Hymnenton dieses Programms charakterisiert unsere Bruckner-

Gemeinde, welche bekanntlich aus den Wagnerianern und einigen Hinzukömmlingen besteht, denen Wagner schon zu einfach und selbstverständlich ist. Man sieht, wie der Wagnerismus nicht nur musikalisch, sondern auch litterarisch Schule macht. Und die Aufnahme der neuen Symphonie? Tobender Jubel, Wehen mit den Sacktüchern aus dem Stehparterre, unzählige Hervorrufe, Lorbeerkränze u. s. w. Für Bruckner war das Konzert jedenfalls ein Triumph. Ob Herr Hanns Richter auch seinen Abonnenten einen Gefallen damit erwiesen habe, ein ganzes Philharmonisches Konzert ausschließlich der Brucknerschen Symphonie zu widmen, ist zu bezweifeln. Dieses Programm scheint doch nur einer geräuschvollen Minorität zu Liebe gewählt worden zu sein. Die Gegenprobe ist leicht zu machen: man gebe die Brucknersche Symphonie in einem Extrakonzert, außer dem Abonnement. Damit wird allen Parteien geholfen sein, schwerlich aber den Philharmonikern.

* *
*

„Selten hat uns Anton Rubinstein in einem so langen Konzert relativ so wenig Freude gemacht" — mit diesen Worten begann ich vor 17 Jahren meinen Bericht über ein Monstrekonzert des berühmten Künstlers im großen Musikvereinssaale. Und mit denselben Worten muß ich auch heute einsetzen. Rubinstein hat nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in Wien gespielt, und zwar zum Besten der Armen. Man kennt Rubinsteins ganz einzige Stellung in Wien: als Mensch geliebt, als Virtuose vergöttert, als Komponist — geachtet und erduldet. Sein Programm brachte zuerst eine große Symphonie in G-moll, dann ein Klavierkonzert in Es-dur, fünf kleinere Solostücke, schließlich ein „Caprice russe" für Klavier und Orchester — alles,

von Rubinsteins Komposition. Die G-moll-Symphonie (op. 107) — lang und unerquicklich wie eine russische Steppe — ist „dem Andenken der Großfürstin Helene von Rußland“, Rubinsteins geistvoller und hochherziger Beschützerin, gewidmet. Wir hätten unter diesem Zeichen eine edlere Musik erwartet. Die Themen aller vier Sätze sind offenbar russische Volksmelodien. Sie klingen teils dürftig, teils trivial. Von beiden Sorten giebt uns gleich der erste Satz ein Beispiel: das in magerem Unisono hinschleichende Hauptmotiv und daneben das kindische zweite Thema in B-dur. Immerhin ist dieser erste Satz (wie gewöhnlich bei Rubinstein) noch der beste, frischeste. Recht ordinär beginnt das Scherzo mit einer zwischen Klarinette und Oboë abwechselnden Hirtenweise, welche sich dann auf einem unerträglich monotonen Dudelsackbaß zu roher Lustigkeit steigert. Wie die ermahnende Stimme eines Popen erhebt sich im Mittelsatz ein bußfertiges Fugato, nach welchem der Kirmestanz von vorn wieder anfängt. Das Andante beginnt mit einer etwa 30 Takte lang nur von den Bläsern vorgetragenen, einfachen, aber seelenlosen Melodie, welche dann von den Violinen ganz klaviermäßig umspielt wird. Durch wiederholte Accelerandos und hüpfende Begleitungsfiguren verliert das Stück das bißchen Haltung und Sammlung, das der Anfang zu versprechen schien. Das Finale — nun, man weiß ja, wie Rubinsteins Finalsätze auszusehen pflegen. Vollends in einer Symphonie, welche Rubinstein selbst seine „russische“ zu nennen liebt, konnte man auf ein starkes Schlußstück gefaßt sein. Aber unsere Erwartung wurde von dieser losgelassenen moskowitischen Natürlichkeit noch weit übertroffen: ein plumper Tanz melancholisch berauschter Bauern, die schließlich in

einem trostlosen Knäuel lärmend übereinander stolpern. Wie alle größeren Orchesterwerke Rubinsteins, so unterscheidet sich auch seine G-moll-Symphonie von ähnlichen Kompositionen der „neudeutschen" Schule durch ihren solideren Aufbau, verständlicheren Zusammenhang und geschlossenere Form, innerhalb welcher sich freilich nachlässige Details und in der Durchführung auffallende Lücken, oft förmliche Löcher finden. Hingegen stehen die Orchesterwerke der Liszt-Wagnerschen Schule wieder stark im Vorteile durch den Glanz ihrer Instrumentierung. Rubinsteins Orchester klingt meistens dumpf, farblos, mürrisch, selbst im Finallärm nicht glänzend, so daß selbst die besseren, anregenderen Gedanken der Symphonie nicht zu rechter Wirkung kommen. Nach der ermüdend langen Symphonie wurde natürlich viel applaudiert. Allein auch der Beifall hat nicht bloß seine Stärkegrade, sondern für das geübte Ohr auch seine verschiedenen Rhythmen und Klangfarben. Diesmal klang er wie eine die Komposition totschweigende Ovation für die Person des Komponisten. Länger und zehnmal stärker schallte der Applaus nach dem Klavierkonzert, doch hier galt er offenbar dem Virtuosen. Und dieser hat in der That Übermenschliches geleistet. Mit einer Beschreibung und Lobpreisung von Rubinsteins Klavierspiel käme man heute um einige Decennien zu spät. Trotzdem bleibt uns noch etwas Neues zu melden, nämlich daß Rubinstein, der 62jährige, nichts eingebüßt hat von seiner Kraft und seiner Zartheit, von seiner verblüffenden Bravour und seinem unwiderstehlichen Zauber. Er spielt noch immer, wie vor zwanzig Jahren, am bewunderswertesten, wenn er, unmittelbar nachdem die Tasten unter dem Feuer seines Anschlages förmlich explodiert sind, ihnen die weichsten, schmelzendsten Sphärenklänge

entlockt. Wir haben diesen Zauber auch diesmal wieder in einigen Stellen seines Es-dur-Konzertes erfahren, das freilich überwiegend auf Kraftentfaltung berechnet ist. Die Komposition selbst hat mir trotzdem keinen andern Eindruck hinterlassen wie vor siebzehn Jahren. Die Virtuosität feiert darin wahre Orgien; die Anforderungen an Schnelligkeit, Kraft und Ausdauer streifen die Grenzen des Möglichen in diesen vollgriffigen Akkorden von rasendstem Tempo, diesen stürmischen Oktavengängen, diesen blitzartigen (selbst von Rubinstein einigemal fehlgegriffenen) Sprüngen. Ob man aber das Stück von einem andern Pianisten mit Vergnügen hören würde? Es ist gar so wenig Seele darin und so viel Tumult. Die Komposition steht an Gehalt und Originalität der Gedanken weit zurück hinter früheren Konzerten Rubinsteins. Hören wir das Stück von ihm selbst, so staunen wir, wie jemand das alles mit nur zehn Fingern spielen kann — sehen wir es in Noten, schwarz auf weiß, so fragen wir, wie er doch manche Seiten des Aufschreibens wert erachten konnte? Ein Klavierkonzert schuldet der Virtuosität des Spielers die vollste Entfaltung, ja es soll zugleich ein monumentales Zeugnis bilden für die jeweilige Höhe der Klaviertechnik. Allein wenn es lediglich eine höchstpersönliche Leistung repräsentiert, dann geht es unrettbar mit dieser glänzenden Persönlichkeit zu Grabe. Die kleinen Solostücke Rubinsteins sind zum größten Teil bekannt; unbedeutend, aber gefällig. Das „russische Capriccio" op. 102 ist mit Hummels berühmten „Bella capriciosa" ganz und gar nicht verwandt, vielmehr ein autochthones Kraftstück russischer Laune, ungefähr, wie wenn man im Winter von uralischen Wölfen angefallen wird. — Rubinstein hat in jüngster Zeit überall nur als Armenvater

und Groß-Almosenier konzertiert. Ein Klaviervirtuose, der heutzutage auf ein reiches Erträgnis rechnen darf, ist eine große Seltenheit, — noch seltener ist einer, der es den Armen schenkt. —

* * *

Es war kein glücklicher Gedanke, nach einem sehr langen Violinkonzert (Nr. 3 von M. Bruch) die große C-dur-Symphonie von Schubert als Schlußnummer anzusetzen. R. Schumann schwärmte freilich für ihre „himmlische Länge". In Wahrheit kann alles an dieser Symphonie himmlisch heißen, nur gerade ihre Länge nicht. Es ist eine schädliche Länge, ein Hindernis für die volle Wirkung dieser genialen Musik. Wer hätte es nicht an sich erfahren, wie das unvergleichliche Glücksgefühl, das aus dem D-moll-Andante in uns einströmt, nach der Mitte des Satzes immer schwächer wird, um endlich einer ungeduldig den Schluß erwartenden Abspannung Platz zu machen. Diese köstlichsten melodischen Gedanken verlieren am Ende durch die unersättlichen Wiederholungen und Anstückelungen, denen doch die dramatische Energie und kontrapunktische Kunst Beethovens fehlt, ihre ursprüngliche „himmlische" Gewalt über uns. Sehr begreiflich, daß heute jeder Dirigent sich scheut, an einem solchen Werke Kürzungen vorzunehmen; aber gefehlt wäre es nicht gewesen, wenn Schubert sie selbst vorgenommen hätte. In Voltaires Gedicht „Der Tempel des Geschmacks" finden wir den sehr sinnreichen Einfall, daß im Innersten dieses Heiligtums die besten Schriftsteller selbst ihre Werke verbessern — hauptsächlich durch Streichen.

Chor-Vereine.

Bruchs Komposition der Schillerschen Glocke war eine Novität für Wien. Kein zweites Gedicht ist der deutschen Nation so sehr ans Herz gewachsen, wie „die Glocke"; ihre goldenen Sprüche begleiten und führen uns von Kindheit auf durchs ganze Leben. Die unermeßliche Popularität dieser Dichtung drängte nach jeder Art von Illustration; man wollte „die Glocke" in Zeichnungen und Gemälden nachgenießen, man führte sie theatralisch „mit lebenden Bildern" auf, man verlangte sie auch gesungen zu hören. Triftige Bedenken sprechen gegen die musikalische Eignung dieses Gedichtes; aber auf jeden abmahnenden Ästhetiker kommt ein mutiger Komponist, welcher mit dem lebendigen Experiment die Theorie entwaffnet. Wie verlockend für den Musiker ist die Mannigfaltigkeit von Situationen und Empfindungen, durch welche der Dichter hier alle bedeutenden Verhältnisse der Menschen erschöpft: Kindheit, Jugend, Liebe, Ehe, Vernichtung durch Tod und durch Feuersbrunst, Ordnung und Friede, Krieg und Revolution! Daß diese Einzelbilder wohl dem Inhalt, aber nicht der Form nach musikalischem Ausdruck zugänglich sind, daß sie durch musikfeindliche Zwischenglieder

— die realistische Schilderung des Glockengießens und die lehrhaften Sentenzen — jeden Augenblick unterbrochen werden, davor schlossen die Komponisten lieber die Augen. Lindpaintner suchte dieser Schwierigkeit auszuweichen, indem er den auf zwei Deklamatoren verteilten Stoff mit vollem Orchester melodramatisch durchbrach und begleitete. Da ließen sich die ungefügen reflektierenden Reden dem Deklamator ohne Unterbrechung zuteilen, also rasch erledigen, während bei den beschreibenden Schilderungen die symphonische Musik sich beliebig frei ausbreiten durfte. Die gehoffte Wirkung blieb aber aus; ein Opfer der Zwitternatur jedes längeren Melodrams. Für den Gesang ist didaktische Poesie ebenso wenig geeignet, wie beschreibende; rein lyrische Stellen finden sich aber nicht viele in der „Glocke". Trotzdem hat ein Musiker nach dem andern das Gedicht zu einer vollständigen Cantate geformt. In allen großen und kleinen Städten erfreute man sich noch vor fünfzig Jahren an Andreas Rombergs leicht ausführbarer, philiströs gemütlicher Komposition. Ihm folgte Karl Haslinger in Wien und versetzte die Glocke in etwas moderneren, aber nicht weniger kraftlosen und langweiligen Schwung. In neuester Zeit haben Bernhard Scholz und Max Bruch Schillers Gedicht als große Konzert-Kantaten neu behandelt. Diese wiederholten Versuche beweisen, daß unsere Tondichter trotz aller von dem Gedicht abmahnenden und ihnen gewiß nicht verborgenen Schwierigkeiten immer von neuem auf günstigen Erfolg hoffen. Und nicht ohne Grund, denn Schillers Gedicht wurzelt so fest in der allgemeinen Liebe und Verehrung, daß das Publikum es in allen Gestalten als einen teuren Jugendfreund begrüßt und auch schwächere musikalische Glockengießer nicht fallen läßt.

Max Bruch hat bis heute den Sieg über alle seine Rivalen festgehalten. Seit Jahren erprobt seine „Glocke" in deutschen Konzertsälen, namentlich am Rhein, ihre Zugkraft. Eine Musik von genialer Ursprünglichkeit, gedankentief und hinreißend, wird niemand von diesem Komponisten erwarten; das ist auch seine „Glocke" nicht. Aber als erfahrener, feingebildeter und effektkundiger Musiker hat er sich auch an diesem Stoff bewährt. Da Sangbarkeit der Melodien sich immer seltener bei deutschen Komponisten findet, so sei vorerst hervorgehoben, daß Bruch immer stimmgemäß und dankbar für die Sänger schreibt. Seinen Chören insbesondere ist selbst bei geringfügigem Ideengehalt eine schöne Klangwirkung sicher. Das Gleiche gilt vom Orchester, dessen Wirkungen Bruch mit sicherer Hand vorzubereiten und zu steigern versteht. Der beste Teil der Partitur liegt in den Chören und den mehrstimmigen Gesängen. Gleich zu Anfang fand der melodiöse Chor „Denn mit der Freude Feierklängen" lebhaften Beifall. Weniger behagen uns die sentimentalen Sologesänge; trotz aller Form- und Klangvorzüge ist doch ihr Grundzug: elegante Trivialität. Von dramatischer Lebendigkeit ist die Schilderung der Feuersbrunst, von schöner Wirkung der Chor „Heilige Ordnung" und das Terzett „Holder Friede". Die Schwierigkeit, reflektierende Stellen in Musik aufzulösen, hat auch Bruch nur notdürftig bewältigt. Trockene Recitative sind uns immer noch lieber, als die biedermännische Sentimentalität des „Meisters" in Bruchs Glocke.

* *
*

Die Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt" hebt sich aus Bachs Kirchenmusiken durch ihr helles, freundliches Kolorit heraus. Es paßt zu dem Charakter des Pfingstfestes, für das die Kantate bestimmt ist — bestimmt,

wenn auch nicht ursprünglich geschrieben. Die beiden Arien, zu welchen Bach nachträglich einen Eingangs- und einen fugierten Schlußchor hinzufügte, galten von Haus aus nicht dem lieben Gott, sondern dem Kurfürsten Christian von Sachsen-Weißenfels. Für ein Jagdfest zu Ehren dieses Herrn komponierte Bach 1716 als Tafelmusik eine mythologische Kantate. Er benützte dieselbe später noch für mehrere andere Festgelegenheiten und verpflanzte schließlich zwei Arien daraus, etwas erweitert und bereichert, in die Kirchenkantate „Also hat Gott die Welt geliebt". Die bekannte reizvolle Sopran-Arie „Mein gläubiges Herz frohlocke" diente ursprünglich der Hirtengöttin Pales, die Baß-Arie „Du bist geboren mir zu Gute" dem Gott Pan zum Ausdruck weltlicher Empfindungen. Schwerlich wird es jemand bemerken, daß hier das fröhlichste Heidentum sich in christliche Frömmigkeit verwandelt hat. „Waren solche Entlehnungen überhaupt möglich," erklärt uns Spitta, „so kann eine Stilverschiedenheit zwischen Bachs geistlichen und weltlichen Kompositionen nicht bestehen. Sie besteht auch wirklich nicht. Der Bachsche Stil war der kirchliche und der kirchliche Stil war der Bachsche." Jedenfalls beweist auch dieses Beispiel zweierlei; einmal die Vieldeutigkeit der Musik: daß zwar nicht alle Melodien auf jeden Text passen, wohl aber sehr viele Melodien auf ganz verschiedene, oft recht heterogene Texte. Zweitens: das Irrige der Meinung, es hätten unsere Klassiker für jeden Vers die einzig richtige Melodie immer und überall in heiliger Begeisterung aus ihrem tiefsten Gemüte geschöpft. Wie viele Opern-Arien und Liebes-Duette hat Händel in seine Oratorien verpflanzt! Wie ungeniert benützte Gluck seine halb verschollenen italienischen Mode-Opern für seine späteren

„streng dramatischen“ Tragödien! Bach hat dergleichen seltener gethan, aber gethan hat er es doch auch. Sie alle waren eben, unbeschadet ihrer idealen Richtung, praktische Musiker, die nicht gerne eine ihrer glücklichsten Erfindungen verloren gehen ließen.

* * *

„Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß.
„Der 150. Psalm“ von A. Bruckner.

Was Richard Strauß unter dem Titel „Wanderers Sturmlied“ für sechsstimmigen Chor und Orchester komponiert hat, ist keineswegs das vollständige Goethesche Gedicht, sondern nur das erste Dritteil desselben. Er that wohl daran, sich nicht an das Ganze zu wagen. Über dieses haben sich schon manche Leser den Kopf zerbrochen. Es gehört zu den in der Grundstimmung unklarsten, in den Einzelheiten rätselhaftesten, in der syntaktischen Konstruktion verzwicktesten Gedichten, die wir von Goethe, zumal dem jungen Goethe, diesem Ideal edler Klarheit und Natürlichkeit, besitzen. In „Wahrheit und Dichtung“ schreibt Goethe selbst von seinem Sturmlied: „Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegen gehen mußte“. Einiges Licht verschafft uns nur der biographische Apparat. „Wanderers Sturmlied“ stammt aus der Zeit, da der dreiundzwanzigjährige Goethe sich mit der Übersetzung der Oden Pindars beschäftigte. Legt man Goethes Übersetzung der fünften Olympischen Ode von Pindar neben „Wanderers Sturmlied“, so wird man in beiden ganz dasselbe Schema (Strophe, Antistrophe und Epodos) finden; daher kommt auch Pindars Name im „Sturmlied“ vor. Die drei ziem-

lich lose zusammenhängenden Teile des letzteren sind in Goethes Original durch Striche von einander getrennt. Der durchaus pathetische erste Teil reicht vom Anfang bis „Über Wasser, über Erde göttergleich“. (So weit hat R. Strauß das Gedicht komponiert.) Der zweite schließt mit den Worten: „Die zu grünen sein nicht harrt“, und enthält den Rückschlag, die Klage darüber, daß der „kleine schwarze Bauer“, der sich auf seinen Glühwein freut, mutig nach Hause kehren und der Dichter, „den die Musen und Charitinnen“ begleiten, den Mut verlieren soll. Der dritte Teil macht eine humoristische Schwenkung: der Dichter wendet sich an den Regengott statt an den Musengott, denn „aus dem Regengott sei sein Lied gequollen“. Während er im ersten Teil über dem aus Wasser und Erde gemengten Schlamm „göttergleich schwebte“, „watet“ er schließlich durch denselben zu seiner Hütte. Wenn man bedenkt, daß die Entstehung des Gedichtes in die „Sturm- und Drang“-epoche gehört (1771/72), in welcher auch Klingers gleichnamiges Stück entstand und sowohl Anakreon als Theokrit als nicht von der Gottheit erfaßt verspottet werden, so erscheint das Gedicht als eine Verherrlichung des Genius, der sich am vollkommensten im Sturme bewährt. Goethe selbst giebt uns auch keine eigentliche Erklärung desselben. Aber ein Brief Goethes aus Wetzlar 1772 an Herder (in Bernays' „Der junge Goethe“ I, 307) zeigt uns, wie „Wanderers Sturmlied“ direkt aus Goethes Beschäftigung mit Pindar entstand. Eine Stelle des Briefes lautet fast wie eine Paraphrase der letzten Strophe des „Sturmliedes“.

Von Richard Strauß' „Sturmlied“ mehr ermüdet und betäubt, als erhoben, möchte ich dasselbe den symphonischen Dichtungen dieses Komponisten doch vorziehen. Das

Wohlthätige dieses Zwanges, daß der Vokalkomponist sich dem Inhalt und der Form einer bestimmten Dichtung anbequemen muß, bewährt sich in Strauß' „Sturmlied" sowie auch in dem „150. Psalm" von Bruckner. Die absolute Freiheit der Instrumental-Komposition erscheint bei Strauß und Bruckner als ein meisterloses Schweifen der Phantasie, welche, des organischen Zusammenhanges spottend, sich gern ins Ungemessene verliert. Dem wenigstens ist in der Vokal-Komposition ein Zügel angelegt. Im „Sturmlied" behandelt Strauß den Musikstoff plastischer, übersichtlicher als sonst, doch verleitet ihn mitunter der fieberhafte Drang nach Außerordentlichem, der Dichtung Gewalt anzuthun. Das Goethesche Poem (in seinem von Strauß komponierten Abschnitt) atmet durchaus ein siegesfrohes „göttergleiches" Bewußtsein des vom Genius Geführten. Bei Strauß glauben wir aber ganze Strecken hindurch die schmerzliche Klage Verzweifelnder zu hören. Gleich der Anfang in düsterem D-moll mit seinen einschneidenden Akkorden über grollenden Bässen und Paukenwirbeln! So ungefähr hat Brahms mit richtiger Empfindung den schaurigen „Gesang der Parzen" eingeleitet. Kein Zweifel, daß dieser Brahmssche Chor Herrn Strauß deutlich, bis zum Greifen deutlich, vorschwebte. Leider ist er seinem Vorbild nicht auch in der knappen Umrahmung nachgefolgt; das „Sturmlied" spielt bei ungleich geringerem Inhalt noch einmal so lange. Es hat im Publikum sehr kühle Aufnahme gefunden.

Mehr Beifall erzielte der „150. Psalm" von Anton Bruckner; ihm kam ein doppelter Vorteil zu statten: die Kürze des Werkes und die Anwesenheit des hier persönlich beliebten Komponisten. Bruckners Muse ist die Ekstase. In

einem für festliche Gelegenheit bestimmten Hallelujah-Chor fühlt sie sich so recht zu Hause. Schade, daß sie in diesem Hause vorwiegend mit materiellen Mitteln wirtschaftet. Der Psalmtext verleitet allerdings zu einem gewaltigen Aufgebot von Kraft und Klangfülle. Der Anfang ist vortrefflich: ein majestätisches Unisono in C-dur; auch die nächste Ausweichung nach As-dur mit ihren mysteriösen Akkordfolgen im „Palestrinastil" klingt schön und würdig. Lange jedoch vermag Bruckner nicht im Gleichgewichte zu bleiben. Er gerät in ein vages, nervöses Modulieren und teilt das Schicksal mancher Schriftsteller, die immer in Superlativen sprechen. Die Stelle „Lobet ihn mit Posaunen", über dem Orgelpunkt auf G, ergeht sich, im Widerspruch zu dem freudigen Jubel des Textes, in so leidenschaftlich tragischer Aufregung, daß man ohneweiteres die Worte des „Dies irae" unterlegen könnte. Obendrein setzen widerhaarige chromatische Gänge und ein unbarmherziges Hinauftreiben der Singstimmen in die höchste Lage den Chor auf die gefährlichste Probe. Die neue Komposition Bruckners entbehrt nicht der äußerlichen Wirkung, ist aber nach ihrem künstlerischen Gehalt mit seinem „Te Deum" nicht zu vergleichen.

* *
*

In dem Nachlasse Gottfried Kellers finden wir die Beschreibung eines Männergesangfestes und dabei folgende hübsche Bemerkung: „Bekanntlich giebt es jetzt selten einen Liederkomponisten, der einen trivialen, gehaltlosen Text wählt, während eher das Gegenteil vorkommt und manch mittelmäßiger Zeisig zu finden ist, dem die Texte nicht tiefsinnig und pikant und zugleich wohllautend genug sein können". Auch in den Konzerten unseres „Wiener-Männergesang-Vereins" spiegelt sich das immer bewußter aufkommende

Streben, den Stoffkreis der Männerchöre möglichst zu erweitern, seine Aufgaben zu vertiefen und zu erschweren. So lobenswert diese Absicht, so gefährlich wird ihre Ausführung manchem allzu kühnen Komponisten. In der Wahl ihrer Liedertexte zeigten diesmal alle Komponisten einen auffallend guten Geschmack; es figurierten auf dem ganzen Programme nur folgende Dichternamen: Mathisson, Rückert, Geibel, Scheffel, Julius Wolff, Rodenberg, Gottfried Keller. Mit der Komposition des Kellerschen Gedichts „Schlafwandel" für Männerchor hat sich Friedrich Hegar eine um so schwierigere Aufgabe gestellt, als er auf die stützende und malende Hilfe einer Klavier- oder Orchesterbegleitung verzichtet. In dieser Beschränkung vermag die Musik dem langen, erzählenden Gedichte kaum ganz gerecht zu werden. Fein anschmiegend, maßvoll und musikalisch interessant bleibt der Komponist die ersten vier Strophen hindurch; an der jähen Wendung der Schlußstrophe scheitert er. Der fast komisch wirkende Aufschrei: „Ein Schuß!" und die ihm folgenden, bis zur Unverständlichkeit überhetzten Zeilen sind von üblem Eindruck. Derselbe wird nur teilweise dadurch gemildert, daß der Komponist, freilich gegen die Absicht des Dichters, eine frühere Strophe wiederholt, also die Soldaten, kaum erwacht, schnell wieder einschlafen und weiterträumen läßt. Immerhin zeigt sich Hegar in dem Stück als technischer Meister und Mann von Geist. Eine Motette für Doppelchor (op. 93) von Schumann erfüllte nicht die hohen Erwartungen, welche sich an diesen Namen knüpfen. In den ersten Strophen („Verzweifle nicht") durchdringt die Musik noch warm und innig das schöne Rückertsche Gedicht; je länger aber die ungebührlich ausgedehnte Komposition sich fortspinnt, desto mehr machen Erfindung und Innigkeit

einem trockenen Fortsetzen Platz. Die Monotonie eines fast immer gleich stark singenden und von der Orgel stark begleiteten Männerchores wird drückend, insbesondere, wo die endlos wiederholten Worte „Harr' aus im Leid!" sich zu dichtem harmonischen Gestrüpp verschlingen.

* * *

Der „Schubertbund" begann, seiner lobenswerten Observanz getreu, mit einer Komposition seines Namenspatrons Franz Schubert. Viel mehr als eben Schubertsche Klangschönheit und Empfindung läßt sich dem Chore „Wehmut" kaum nachrühmen. Das Gedicht (von Heinrich Hüttenberger) ist nicht das erste poetische Machwerk, das Schubert mit seinen Tönen vergoldet hat. „Seit sie mir entschwunden", klagt der Sänger, „ist Atmen ein Verlust!" Ein Chor mit Klavier- und Harfenbegleitung, „Am See" von Franz Mair, gefiel durch gute Klangwirkung. Das Gedicht ist ein Beispiel mehr von der sinnlichen Überschwänglichkeit, welche sich so gern in unsere Liedertafel-Programme einnistet. Der Dichter besingt den grünen See und möchte sich „kühl und wonnig in seinen Wassergründen laben". Offenbar, um sich von der Hitze des Tages abzukühlen? O nein. Er will den See bloß „früh und spät um seinen Kummer fragen!" „Denn", so behauptet er, „nur des Sängers Brust versteht des Sees geheime Klagen." Nach dergleichen verstiegenen Empfindungen erschien uns Wilhelm Handwergs „Heimweh" in seiner melodiösen Einfachheit recht wohlthuend. Noch mehr Engelsbergs bekannter reizender Chor „Am ober'n Langbathsee."

Virtuosen und Sänger.

Das erste Konzert, welches den Bösendorfer-Saal zu allem Guten und Schrecklichen dieses Winters einweihen sollte, ward im allerletzten Augenblicke — abgesagt. Der Pianist Herr Alfred Reisenauer hatte sich plötzlich den Arm verstaucht und schickte das bereits versammelte Publikum ohneweiteres nach Hause. Die leichte Verletzung des schnell geheilten Künstlers gab keinen Anlaß zu Besorgnissen; zu reiner Freude aber auch nicht, da das Konzert ja nur aufgeschoben, nicht aufgehoben war. Herr Reisenauer konnte wenige Tage später die unversehrte Kraft und Geschmeidigkeit seines Armes glänzend darthun. Ein ganz kleines Restchen von Schmerzgefühl wäre ihm übrigens als unwillkürlicher Wärme-Erreger fast zu wünschen gewesen. Herrn Reisenauers Spiel hat uns nämlich so kalt gelassen, als er selbst — wenigstens aussieht. In seiner üppigen Leiblichkeit erinnert der noch junge Mann an Alfred Jaëll und Leopold v. Meyer, mit dem Unterschiede, daß diese beiden fettglänzenden Virtuosen immer ein vergnügtes Gesicht machten. Das paßte zu ihrem Spiele. Herrn Reisenauers Antlitz ist die versteinerte Teilnahmslosigkeit und ein Abbild

derselben sein Vortrag. Dieser scheint mehr einer bewunderungswürdig arbeitenden Maschine zu entströmen, als lebendiger Phantasie und Empfindung. Die technischen Vorzüge Reisenauers rühmend aufzuzählen, erläßt man uns wohl. Er ist ja ein Schüler Liszts und bereits vielfach gefeierter Virtuose. Man kann Beethovens C-dur-Sonate, op. 53, technisch nicht vollendeter spielen, als Herr Reisenauer sie gespielt hat. Aber aus dieser glatt und glänzend abrollenden Produktion sprach nur die Bravour des Spielers, nicht die Seele des Komponisten. Selbst in dem Feurigsten und Lebendigsten, was Reisenauer wiedergab, vermißten wir das echte Feuer und das rechte Leben. Die „Waldstein-Sonate" ist heute unter allen Beethovenschen am meisten protegiert von den jüngeren Virtuosen. Wie oft haben wir sie in den letzten Jahren gehört, sturmartig dahinsausend, diamantenglitzernd die Triller und Passagen, der Anschlag ausgemeißelt bis in die kleinste Note. Ja, dieses klangvolle Schönmachen der einzelnen Note, dieses Ausfeilen der einzelnen Passage, darin sind unsere Virtuosen einzig. Ein minder „vollendeter", aber verständnisvoll mitfühlender Vortrag der „Waldstein-Sonate" selbst von Dilettanten ist uns oft lieber gewesen. Mit vier Kleinigkeiten eigener Komposition („aus einer Suite in altem Styl"), drei „Bagatellen" von Beethoven und Mozarts Rondo alla turca erzielte Herr Reisenauer lebhaften Beifall. Einen geradezu abstoßenden Eindruck machten die Transskriptionen des „Lindenbaumes" und des Marsches aus dem „Divertissement hongrois". Jeden musikalisch empfindenden Menschen, geschweige denn Schubert-Verehrer, mußte es verletzen, die schlichte, herzinnige Melodie des „Lindenbaumes" in so brutaler Weise zu Virtuosenzwecken vergewaltigt zu sehen. Der Witz dieser

Bearbeitung besteht darin, daß auf und nieder heulende chromatische Scalen bei gehobener Dämpfung einen möglichst naturgetreuen Sturmwind herstellen, welcher den armen Lindenbaum unbarmherzig rüttelt und zaust. Die Bearbeitung rührt wohl in der Hauptsache von Liszt her, ist aber offenbar von Herrn Reisenauer noch umgearbeitet, richtiger: umgetötet worden.

* *
*

Sarasate, der unwiderstehliche Rattenfänger, hat mit seiner Geige abermals eine wimmelnde Menschenschar hinter sich hergezogen. Neues ist kaum über ihn zu berichten, höchstens daß sein Haar, diese früher pechschwarze dichte Asphaltdecke, jetzt grau geworden ist. Sein zauberisch süßer reiner Ton, der niemals groß gewesen, schien mir diesmal noch verkleinert; neben dem kräftigen Klavier-Accompagnement der Madame Marx klang es manchmal wie eine Kindergeige, freilich wie eine Stradivari-Kindergeige, von einem Meister gespielt. Wie immer glänzte Sarasate zumeist in den eigentlichen Bravourstücken. Zu diesen gehört ohne Zweifel Raffs „Liebesfee", eine effektvolle, nur zu weit ausgesponnene Konzert-Etüde, die sich für ein poetisches Charakterstück ausgiebt. Jedenfalls ist die Liebe dieser Fee von ganz unglaublicher Hast und Beweglichkeit; das Stück könnte ebenso gut Schwalbe, Irrlicht oder auch Ameisenhaufen heißen. Mit Frau Bertha Marx, einer virtuosen Pianistin von mehr Glanz als Gefühl, spielte Sarasate auch die sogenannte Kreutzer-Sonate von Beethoven. In den vierziger Jahren war sie das Lieblingsstück aller Geigen-Virtuosen in Wien; sie spielten von allen Beethovenschen Sonaten fast nur diese, und so oft, daß man ihrer endlich überdrüssig wurde und sie lange ruhen ließ. Seit der bekannten Novelle

von Tolstoi ist sie wieder Mode geworden, ja geradezu unausweichliche Programmnummer. Wie oft seit einem Jahre haben wir diese Sonate in Wien gehört, von Meistern wie Ondricek und Sarasate und vielen kleinen Geigern und Geigerinnen! Eine Menge Leute, die sich sonst wenig um Beethoven scheren, rannten ins Konzert, um die „berühmte Kreutzer-Sonate" als erklärendes Supplement zu Tolstois Erzählung zu hören. Sie waren erstaunt, vielleicht enttäuscht, in dieser edlen, klaren, glanzvollen Musik so wenig Mord und Treulosigkeit vorzufinden. Erstaunt war ich nicht weniger von allerlei Fragen und Antworten, die zwischen den mehr Tolstoi- als Beethovenkundigen Konzertgästen in meiner Nachbarschaft hin und her flogen. Über den Titel „Kreutzer-Sonate" giebt der deutsche Tolstoi keinen Aufschluß; die französische Übersetzung „La sonate à Kreutzer" spricht schon deutlicher. „Sie heißt Kreutzer-Sonate, mein Kind, weil sie für Herrn Kreutzer geschrieben und von ihm zuerst gespielt worden ist." Wer war Herr Kreutzer? „Nun, der Komponist des Nachtlagers in Granada"." Solche Mißverständnisse bekam ich so häufig zu hören, daß ich vielleicht hoffen darf, einem oder dem anderen Leser mit einer historischen Notiz nicht lästig zu fallen. Von anderen kann sie überschlagen werden.

Beethoven hat seine dem berühmten französischen Violinspieler Rodolphe Kreutzer gewidmete Sonate nicht für diesen geschrieben, sondern für einen damals sehr jungen, ausgezeichneten, heute völlig vergessenen Geiger. Er hieß Bridgetower und war ein Mulatte von etwas dunkler Herkunft, Sohn eines Afrikaners und einer Europäerin. In Polen um das Jahr 1780 geboren, erhielt er seine erste musikalische Ausbildung in England und erregte schon als

zehnjähriger Knabe Aufsehen. Unter der Protektion des Prinzen von Wales gab er eine Reihe von Konzerten gemeinsam mit einem anderen jungen Violinspieler, dem Wiener Franz Clement. Bridgetower war bald der Löwe der Londoner Saison; man nannte ihn den „jungen abessinischen Prinzen." Im Jahre 1803 kam er nach Wien, wo er sofort in nähere Beziehungen zu Beethoven trat. Dieser fand sich bereit, eine Sonate eigens für Bridgetower zu komponieren und sie mit ihm öffentlich vorzutragen. Es war dies eben die Sonate op. 47. Beethoven spielte sie aus dem Manuscript am 17. und 24. Mai 1808 mit Bridgetower in dessen Konzerten im Augarten. Seltsamerweise hat man von da an nicht wieder von diesem Künstler gehört, der aus so glänzenden Anfängen sich plötzlich in völliges Dunkel verlor. Man glaubt, daß Bridgetower zwischen 1840 und 1850 in London gestorben ist. Seine Haltung und Bewegung beim Spielen sollen, wie Karl Czerny erzählt, so grotesk gewesen sein, daß es unmöglich war, ihn anzusehen, ohne laut aufzulachen. Wie kam nun Kreutzer zu dieser Bridgetower Sonate? Kreutzer, der mit Rode und Baillot an der Spitze der damals so glänzenden Pariser Violinschule stand, war auf einer großen Kunstreise anfangs 1798 in Wien eingetroffen. Dort lernte er den 27jährigen Beethoven kennen, mit welchem ihn ganz eigentümliche Umstände schneller und enger verbanden, als es wahrscheinlich sonst geschehen wäre. Als berühmter französischer Künstler kam nämlich Kreutzer häufig zu dem neu ernannten französischen Gesandten am Wiener Hofe, General Bernadotte. Dieser mußte mit Rücksicht auf die Schwangerschaft der Kaiserin zwei lange Monate auf seine offizielle Vorstellung bei Hof warten. Kreutzer vertrieb ihm diese Zeit gezwungener Unthätigkeit mit Musik, und

um dem musikliebenden Gesandten hierin das Beste zu bieten, stellte er ihm Beethoven vor, der sich gern zur Mitwirkung erbot. Dieses gemeinsame Musizieren bei Bernadotte (dem nachmaligen König von Schweden) dauerte mehrere Wochen und knüpfte ein dauerhaftes Band herzlicher Freundschaft zwischen Kreutzer und Beethoven. Einige Jahre später sollte Kreutzer einen glänzenden Beweis dieser Freundschaft erhalten durch die Widmung der Sonate, welche jetzt kurzweg „Die Kreutzer-Sonate" heißt. Sie erschien im Jahre 1805 bei Simrock unter dem Titel: Sonate per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto; composta e dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer per L. van Beethoven.

* *
*

Zwei Klavier-Virtuosinnen aus Amerika, Frau Burmeister-Petersen und Fräulein Aus der Ohe, folgten einander mit Orchester-Konzerten im großen Musikvereinssaal. Für den Konzertgeber ein recht kostspieliges Vergnügen. Wer auch nur so einen Anschlagzettel liest, sagt sich respektvoll: Das muß eine echte Künstlernatur sein, die spielt nicht um der Einnahme willen. Diesem reinen Kunst-Enthusiasmus kommen in unserem Falle freilich auch zwei Separattugenden zu Hilfe: bei Frau Burmeister die Gattenliebe, bei Fräulein Aus der Ohe die Wohlthätigkeit. Frau Burmeister war es hauptsächlich darum zu thun, das Klavierkonzert ihres Gatten vorzuführen; sie that dies auch mit dem schönen Eifer der Liebe, welche in dem angetrauten Künstler ohne weiteres ein Genie erblicken darf. In seinem D-moll-Konzert erscheint uns Herr Richard Burmeister als ein tüchtiger gewissenhafter in guten Mustern herangebil-

deter Komponist, dem zu diesen bürgerlichen Tugenden nur das holde Laster der Genialität fehlt. Sehr viel „Burmeister", sehr wenig „Richard." Um einen Musiker, der etwas gelernt hat, wie Herr Burmeister, thut es uns immer leid, wenn er eine mit vielem Fleiß geschaffene Arbeit vor die Leute bringt, die sich dabei doch nur langweilen. Frau Burmeisters Vortrag ist gut musikalisch, tüchtig, fast männlich, doch ohne Glanz und Poesie. Sie genießt in Baltimore den Ruf einer vorzüglichen Lehrerin, und ihr Spiel sagt uns, daß sie diesen Ruf verdient.

Fräulein Aus der Ohe eröffnete ihr zum Vorteil des Maria-Theresien-Hospitals veranstaltetes Konzert mit Tschaikowskys Klavierkonzert in B-moll, op. 23. Eines jener zahlreichen modernen Orchesterwerke, welche, viel Talent mit wenig Kunstverstand paarend, in Einzelnem interessant sind, als Ganzes recht unerfreulich. Der gesunde musikalische Kern, der unzweifelhaft in diesem Konzert steckt, artet bald in Roheit aus. Mit einem originellen, klaren, kräftigen Thema, dem Keim zu einem tüchtigen Konzertstück, hebt das erste Allegro an, aber unversehens ist der Komponist ins Vage, Formlose geraten. Ein Durcheinander ohnegleichen herrscht in diesem abnorm langen ersten Satz. Der zweite Satz beginnt gesangvoll und natürlich als wiegendes Andantino in Des-dur; Ruhe und Natürlichkeit hält Tschaikowsky nicht lange aus: er fällt urplötzlich in ein Prestissimo kitzelnder chromatischer Passagen, wie eine wilde Katze, die über die Tasten rennt. Nachdem er sich weidlich außer Atem gelaufen, lenkt er zum Schluß wieder in das sanfte Andantino ein. Mit einem keck herausfordernden Thema stürzt das Finale herein; seine urwüchsige Kraft schlägt bald in Brutalität um. Müssen denn durchaus alle

russischen Finalsätze die dumpfe Lustigkeit berauschter Bauern darstellen? Wir haben Ähnliches zur Genüge bei Rubinstein genossen. Der scheint jetzt Tschaikowskys Ideal zu sein; ehemals war es Schumann. Schumannscher Einfluß ist noch unverkennbar in Tschaikowskys früheren Kompositionen, insbesondere den Liedern und kleinen Klavierstücken, welche uns ja die beste Seite seines Talentes zukehren. Das Klavierkonzert von Schumann hat der Russe leider nicht im Ohre gehabt, als er sein B-moll-Konzert schrieb. Frl. Aus der Ohe bewältigte das überaus schwierige Stück mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer.

* * *

Das Konzert des Baritons Herrn Bulß war dicht besetzt, das Podium durchweg von Damen, welche die schöne Stimme und den stattlichen Mann nicht nahe genug haben konnten. Er sang Balladen von Löwe, Lieder von Brahms und anderen — alles mit großem Beifall. Wir denken lieber an den beherzten, kraftvollen Opernsänger in „Zampa", „Nachtlager", „Troubadour" und glauben, Herr Bulß würde auch im Konzertsaal seine echtesten Erfolge mit Opern-Arien, insbesondere italienischen, erzielen. In seinem Lieder- und Balladenvortrag ist zu viel Stimme und zu wenig Geist. Man erinnere sich, wie viel überzeugender, wirksamer Gura mit seinem halbverblühten Organ dieselben Löweschen Balladen sang. Es ist vielleicht eine harte Zumutung an einen Stimmkrösus wie Bulß, mit seinem Schatze hauszuhalten; aber um jeden Ton wie einen Brillanten à jour zu fassen, dazu singt man nicht Löwesche Balladen. Da schleichen sich auch leicht kleine Mißverständnisse ein. „Der Trompeter thät' den Schnurrbart streichen" —

wie ungeheuerlich lang muß dieser Schnurrbart sein nach Bulß' Auslegung! In der Ballade „Der Taucher“ singt Herr Bulß die Stelle: „Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen“ langsam, düster, mit tiefschmerzlichem Ausdruck, während es doch der freudigste Moment für den Taucher ist. Die fürchterlich lange und anstrengende Taucherballade von M. Plüddemann öffentlich zu singen, dünkt uns ein ebenso seltsamer Einfall, wie der, sie zu komponieren. Man verweise nicht auf das Beispiel Schuberts, der, von Zumstegs Vorbild angeregt, als junger Mensch im Konvikt sich ohne viel Besinnen auf die breit erzählenden Schillerschen Balladen warf. Als reifer Künstler war er sicherlich von der Unfruchtbarkeit dieser Versuche überzeugt und ließ sie auch niemals drucken. Von allen Schillerschen Balladen eignet sich aber der „Taucher“ am allerwenigsten für Gesang, da er, fast ohne jeden lyrischen Ruhepunkt, sich nur der Schilderung ein und desselben Naturschauspiels hingiebt. Obendrein wiederholt sich durch das zweimalige Hinabtauchen des Knappen dieselbe Situation. Eher noch als zum Gesang möchte der Taucher sich für melodramatische Begleitung eignen. Aber auch diese würde kaum tiefer wirken, als eine ausdrucksvolle Deklamation ohne Musik. Die Phantasie des Hörers ist viel reicher, malt sich die Schrecken der Meerestiefe viel geheimnisvoller, grenzenloser aus, als die chromatischen Skalen, Tremolos und Arpeggien eines Klaviers es vermögen. Und viel mehr als diese bald ausgeschöpften Mittel besitzt die Tonmalerei nicht, wenn ihr auch heute durch die hochgesteigerte Klaviertechnik grellere Farben zur Verfügung stehen, als unserem Schubert vor 80 Jahren. Ob Herr Plüddemann Talent hat? Geschicklichkeit und Bildung gewiß. Aber ein ergiebiger Quell von Musik sprudelt schwerlich in

ihm, sonst würde eine musikwidrige Aufgabe, wie Schillers Taucher, ihn nicht verlockt haben.

Eine neue sehr anziehende Erscheinung trat uns in Frau Lillian Sanderson entgegen. Die in Milwaukee geborene schöne junge Dame ist eine Schülerin Stockhausens, dessen vortreffliche Methode deutlich aus ihrer Gesangsweise hervorleuchtet. Sie behandelt ihr Organ, eine mäßig starke Altstimme von weichem Klang, mit feinem Geschmack, intoniert rein und spricht musterhaft deutlich aus. Was sie vorträgt, ist bis ins kleinste Detail studiert, mit verständiger Klarheit auseinandergesetzt. Eine leidenschaftliche Beteiligung des Gemüts strömt nicht aus ihrem Gesang, eher ein kühler Hauch, der zu der ruhigen, statuarischen Erscheinung der Sängerin stimmt. Das Programm der Sanderson interessierte durch viele neue oder selten gehörte Stücke von allerdings ungleichem Gehalt. Weder „Die rote Hanne", noch „Die Kartenlegerin" stehen unter Schumanns Liedern obenan. „Die Kartenlegerin" mit ihrem reizenden kleinen Vorspiel ist wenigstens lebhaft und fein pointiert, sie wurde auch von Frau Sanderson, leicht zwischen Singen und Sprechen schwebend, mit graziöser Anschaulichkeit vorgetragen. Hingegen ist die „rote Hanne" ein musikalisch unfruchtbarer Stoff, der mit seinem sechsmal wiederkehrenden schwerfälligen Refrain („Sei, Gott, du mit der roten Hanne; der Wilddieb sitzt in sich'rer Hut") peinlich monoton wird. Noch ein drittes Lied von Schumann sang Frau Sanderson, wohl das allerkleinste und allereinfachste, das je öffentlich gesungen ward: „Der Schmetterling". Es ist dem „Liederalbum für die Jugend" (op. 79) entnommen und ein wirkliches Kinderlied. Nicht von allen Stücken der Sammlung kann man das sagen, am

wenigsten von dem schönsten daraus: „Kennst du das Land?", das eine feingebildete Sängerin von ernstem, tiefen Gemüt verlangt. Die vier Gesangstücke von August Bungert, dem Haus- und Hofkomponisten der Carmen Sylva, haben uns mehr interessiert als befriedigt, so gern wir das poetisch Anschmiegende und musikalisch Tüchtige darin anerkennen. Aber die Gedichte sind doch zu sonderbar und musikalisch unergiebig — mit Ausnahme des „kleinen Liedes", das in seiner Anspruchslosigkeit auch am günstigsten wirkte. Eine trostlose, social-demokratische Scene, dieser frierende „Sandmann", der vergeblich vor allen Häusern „Sand! Sand!" ruft und daheim fünf hungernde Kinder hat. Dann der unglückliche Schuster, der in „ein wundernettes Füßchen mit rosenroten Zehen" verliebt ist. Endlich gar „der junge Heiduck"! Dem ist ein Kuß seiner Liebsten „ins Blut eingedrungen" und er „durchschweift die ganze Erde mit seinem Kusse", bis ihm die weiße Frau begegnet, ihm den Kuß der Liebsten wegnimmt und in ihren Gürtel steckt! Das macht doch ein bißchen zu starke Anforderungen an unsere Fassungskraft und unser Mitgefühl. Jedenfalls verlangte diese rumänische Volkssage von der Musik eine entsprechend nationale Färbung. Noch mit vielen anderen Liedern erntete Frau Sanderson lebhaften und wohlverdienten Beifall. Sie ist keine Sängerin von hinreißendem Temperament oder mächtiger Stimme, aber eine interessante und vornehme Künstlernatur. Unterstützt wurde sie von dem jungen talentvollen Geiger Herrn v. Kunits, der ein Adagio von Nardini und eine Romanze eigener Erfindung spielte. Zwischen beiden Kompositionen liegt ein volles Jahrhundert, aber in ihrer Langweiligkeit treffen sie wie in einem Mittelpunkt zusammen.

1893.

Orchester-Konzerte.

„Tod und Verklärung", symphonische Dichtung
von Richard Strauß.

Der Komponist des „Don Juan" bewährt sich hier neuerdings als ein glänzender Orchester-Virtuose, dem es nur an musikalischen Gedanken fehlt. Er schiebt in seine Zauberlaterne verschiedene bunte Gläser, deren abwechselnd reizender Schmelz oder flammende Glut unsere Sinne beschäftigt; was wir uns dabei vorzustellen haben, ob Tod und Teufel oder Tod und Verklärung, sagt uns ein erklärendes Programm. Auch diesmal sorgt eine vorgedruckte Dichtung dafür, daß wir nicht fehlgehen können; die Musik folgt ihr Schritt für Schritt wie einem Ballett-Libretto. „In der ärmlich kleinen Kammer, matt vom Lichtstumpf nur erhellt, liegt der Kranke auf dem Lager". Lang ausgehaltene Moll-Dreiklänge über leisem Schluchzen der Violinen. „Er sinkt erschöpft in den Schlaf; um seine bleichen Züge spielt ein Lächeln wehmutsvoll." Sanfte Harfen-Arpeggien, in welche sich ein liebliches Flötenfigürchen mischt, dann eine breite Geigenmelodie. Nach dieser Einleitung, dem gelungensten Teile des Ganzen, sagt uns ein wütend aufspringendes C-moll-Allegro, daß der

Tod sein Opfer nicht länger schlummern läßt, sondern zwischen beiden „ein entsetzliches Ringen“ beginnt. Die Musik, in leidenschaftliche Phrasen zerrissen, steigert und verwildert sich später, als Visionen hinzutreten, bis zum grellsten Tumult. Die Pauken werden „mit Holzschlägeln“ bearbeitet; die Posaunenstöße „müssen ungeheuer markant zur Darstellung kommen und sind, die Schallbecher gegen das Publikum gerichtet, zu blasen!“ Eine grausige Dissonanzenschlacht, in welcher die Holzbläser mit chromatischen Terzenläufen herunterheulen, während alles Blech erdröhnt, alle Geigen rasen. Wer könnte etwas einwenden, wenn der Komponist uns vorhält, daß er ja den entsetzlichen Todeskampf, das Ächzen und Stöhnen, den krankhaften Widerstand des Verscheidenden schildern müsse. Nur ganz schüchtern denken wir: muß das wirklich sein? Nachdem die Bilder seines freudlos kämpfenden Lebens an dem Sterbenden vorübergezogen, erschallt die Totenglocke. Wir hören das schauerliche Anschlagen des Tamtams durch vierzig Takte, dann ein langes Arpeggieren zweier Harfen gegen einander über geheimnisvollem Erzittern der Geigen, endlich ein ausklingendes Pianissimo. Der arme Junge ist von seinen Qualen erlöst, was das Programm mit dem verschönernden Titel „Welt-Erlösung, Welt-Verklärung“ bezeichnet.

Wie Strauß' „Don Juan“, so gehört auch „Tod und Verklärung“ zu den Erzeugnissen der raffinierten Überkultur unserer Musik. Alle im Gedicht geschilderten Vorgänge sind, wie gesagt, mit blendender Bravour nachgemalt, stellenweise mit wirklich neuen Farbenmischungen. Dadurch erklärt sich auch die starke sinnlich-pathologische Wirkung, welche ein so unbarmherziges Nachtgemälde auf die Zuhörer ausübt. Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit nur der letzte ent-

scheidende Schritt: die matterleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne; sein Todeskampf, seine Visionen, sein Sterben — alles pantomimisch — und dazu die Straußsche Musik im Orchester. Das wäre nur konsequent und dürfte auch mit der Zeit ernstlich versucht werden. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg zum Musikdrama; wir trauen ihm ohneweiteres auch jene „edle Verachtung des Gesanges" zu, welche, vor dreihundert Jahren von Caccini gepredigt, gleicherweise das Entstehen und die Auflösung der Oper kennzeichnet. Übrigens paßt, was ich im allgemeinen über den „Don Juan" bemerkt habe, auch auf „Tod und Verklärung." Das Charakteristische des Symphonikers Strauß besteht darin, daß er mit poetischen, anstatt mit musikalischen Elementen komponiert und durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben, als in der Musik einnimmt. Auch bestärkt uns „Tod und Verklärung" in der bereits früher ausgesprochenen Meinung, es werde bei der so raschen und beifälligen Aufnahme des Komponisten diese krankhafte Richtung nicht so bald überwunden sein, gewiß aber eines Tages eine gesunde Reaktion hervorrufen. In seiner neuesten Novelle richtet Paul Heyse an einen jungen plein-air-Maler folgendes treffende Wort, das auch auf unseren Fall gute Anwendung findet: „Ich erblicke in der neuen radikalen Richtung auf das Charakteristische, worüber das Schöne gänzlich zu kurz kommt, allerdings nur eine Entwicklungskrankheit unserer Zeit. Dergleichen Erscheinungen darf eine weise ästhetische Pathologie so wenig unterdrücken wollen, wie die rationelle physische Hygiene die Reinigungsprozesse in einem menschlichen Körper hemmen darf, wenn sie recht kräftig auf die Haut schlagen. Es ist wahrscheinlich,

daß wir mit unserer schulgerechten Ästhetik nachgerade aufs Trockene gekommen wären ohne diese gewaltsame Reaktion. Ich habe viele „Richtungen", die sich für die allein wahren ausgaben, im Sande verlaufen und neuen, noch „wahreren" Platz machen sehen, so daß ich mit einiger Ruhe zuschauen kann, wenn heutzutage alles als akademischer Zopf verschrieen wird, was einen Gemütswert beansprucht oder durch Reiz und Adel der Form entzücken will." . . . „Tod und Verklärung" erhielt von einem Teile des Publikums rauschenden Beifall, dem von anderer Seite vernehmliches Zischen antwortete. Alle dürften es jedoch wie einen himmlischen Balsam empfunden haben, als unmittelbar darauf die ersten Akkorde von Schumanns Klavierkonzert erklangen. Mit Unrecht hat man lange Jahre hindurch dieses Konzert zurückgestellt, welches Gedankenreichtum mit sinnlichem Reiz und edler Form so schön verbindet.

* * *

„Aus Böhmens Hain und Flur" nennt Smetana die vierte von sechs symphonischen Dichtungen, welche, untereinander ganz unabhängig, durch den Gesamttitel „Mein Vaterland" eine nationale Beziehung erhalten. Es ist somit kein „Bruchstück", was Hanns Richter im letzten Konzert aufgeführt hat, kein aus dem „Ganzen" herausgerissener einzelner „Satz", wie ein Kritiker in vorwerfender Absicht gegen die Philharmoniker behauptet. Diese sechs symphonischen Dichtungen — ungefähr von dem Bau und Umfang der Lisztschen — hängen miteinander ebensowenig zusammen, wie etwa die vier Novellen, die Paul Heyse unter dem Haupttitel „Buch der Freundschaft" vereinigt hat. Smetanas „Hain und Flur" fesselt uns durch Ursprünglichkeit der Empfindung und echt nationales Kolorit;

letzteres gehoben von ungewöhnlichem, nur allzu brennendem Glanz der Instrumentierung. Mit seinem Titel können wir das Stück freilich nicht recht in Einklang bringen. Wir stellen uns doch vor, „in Wald und Flur“ eine trauliche Idylle zu erleben, ein sinniges, auch fröhliches Versenken in die Natur, nicht aber eine bei türkischer Musik gestampfte Polka. Auf dem Titelkupfer der Partitur erblicken wir einen schalmeiblasenden Hirten, dem zwei junge Rehe furchtlos lauschen. Wie würden sie davonrennen bei dem Trompetengeschmetter dieser Hain- und Flurmusik! Das Stück beginnt fortissimo mit einer sehr lang fortgesetzten monotonen Terzenfigur aller Geigen und Holzbläser in G-moll, von vier zu vier Takten markiert durch Paukenwirbel und Triangelschläge. In die sich allmählich lichtende Begleitungsfigur mischen dann Oboë und Fagott eine zarte Volksmelodie; dies alles sehr hübsch und eigenartig. Urplötzlich setzt aber die erste Violine mit einem achttaktigen Thema ein, das in vierstimmiger Fuge (sogar mit zwei hübschen Engführungen) kunstgemäß ausgeführt wird. Der blasende Hirtenbub hat sich unversehens in einen gelehrten Organisten verwandelt. Daß dieser Fugensatz pianissimo gespielt und in der Coda durch lange Trillerketten ausgeschmückt ist, das löst allerdings die der Fugenform anhaftende Steifheit; allein weder zu dem Vorhergehenden, noch zu dem Nachfolgenden will der akademische Exkurs recht passen. Dieses Nachfolgende ist nämlich eine urböhmische Polka, die sehr ungeniert in den stillen Hain fällt und gar tanzlustig anzuhören ist. Smetanas E-moll-Quartett und sein vor zwei Jahren hier aufgeführtes Orchesterstück „Die Moldau“ stehen durch edleren Inhalt und einheitlichere Form entschieden über der „Hain und Flur“-Symphonie. Immerhin war

uns letztere eine sehr erfreuliche und durch ihr fast unbändiges Temperament erfrischende Erscheinung. Gespielt wurde das Stück ganz außerordentlich. Desgleichen Schumanns C-moll-Symphonie, deren mittlere Sätze zu den entzückendsten Eingebungen Schumanns gehören. Welch unbeschreiblicher, ewig junger Zauber webt in diesem Adagio, an dessen schön geschwungenen, weit ausgreifenden Ästen Trillerketten wie Thauperlen glänzen!

* *
*

„Wyssehrad" heißt die dritte der zwölf symphonischen Dichtungen, welche Smetana unter dem Gesamttitel „Mein Vaterland" zu einer patriotisch-musikalischen Bilderreihe vereinigt hat. Zwei dieser Orchesterstücke, „Die Moldau" und „Aus Böhmens Hain und Flur", sind bereits früher zu erfolgreicher Aufführung gelangt. „Wyssehrad", von außen nicht weniger glänzend, scheint mir in seinem musikalischen Kern doch viel dürftiger zu sein. Der Zauber romantischer Stimmung, die volle Farbenpracht des modernen Orchesters wirkt auch in dieser Komposition; zudem der Vorzug aller Smetanaschen Musik: klar zu sein, klar in ihrer Hauptabsicht wie in den feineren Beziehungen der einzelnen Teile. Smetana verfällt nicht in Geheimnisthuerei, Versteckenspiel und Grübeln; frank und frei singt er heraus, was sein Herz bewegt. Es lebt noch ein wohlthuendes Stück Naivetät in den czechischen Komponisten; die Russen, welche doch gleichfalls eine noch unverbrauchte Nation sind, treten in ihren modernen Musikern, z. B. Tschaikowsky, weit reflektierter auf. Die Titelvignette zum „Wyssehrad" zeigt uns einen Barden, der, zur alten Herzogsburg aufschauend, schwermütigen Blickes in die Harfe greift. Darin spiegelt sich vollständig die poetische Idee der Komposition.

Harfen-Arpeggien leiten sie ein; Harfen-Akkorde tragen allein das langsame, rhythmisch monotone Hauptthema, das im Verlaufe bis zur Ermüdung oft wiederholt wird. Dann verdrängen Trompeten-Fanfaren die ernsten Harfenklänge; der Barde schaut, dem Vorwort zufolge, die stolze Vergangenheit der alten Burg mit ihren Turnieren und Kriegsgesängen; in strahlendem Fortissimo des ganzen Orchesters schwingt sich ein national anklingendes Thema (C-dur) empor und sinkt dann allmählich in das Largo des Anfangs zurück. Nach dem Glanze — der Verfall.

Wie verschiedenen Hörern aus derselben Musik verschiedene Bilder auftauchen, so mag umgekehrt der bloße Titel eines Musikstückes uns Ideen zuführen, die von der Absicht des Komponisten weit abliegen. Das Wort „Wyssehrad“ drängt mir die Erinnerung an zwei Dichtungen auf, die mich mächtig bewegt, so oft ich in Wirklichkeit die alte Felsenburg an der Moldau wiedersehe. Eine der schönsten Novellen Ferdinand v. Saars, „Innocenz“, spielt auf dem Wyssehrad. Dort lebte das Original jenes gemütvollen Pfarrers, mit welchem Saar, damals als junger Lieutenant in die Citadelle kommandiert, freundschaftlich verkehrte. Die ganze Erzählung ist in einen Duft von Stille und Friedlichkeit getaucht, der wie Musik wirkt. Die edle Gestalt des Pater Innocenz lebt vor uns und bleibt jedem Leser unvergessen. Und wie kunstvoll, fast unmerklich, sind in der Schilderung militärische mit landschaftlichen Motiven verbunden! „Dichter, glänzender Graswuchs überkleidet alle Gräben und Böschungen, und um die eingesunkenen Kanonen-Lafetten sprießen Veilchen und Primeln. Immer bunter schmückt sich der Rasen, und manche Schießscharte wird durch einen wilden, in voller Blüte stehenden

Rosenstrauch verdeckt, den ein langjähriger Frieden hart am Gemäuer wachsen ließ." ... Der andere Poet, den ich meine, dürfte der jetzigen Generation bereits fremd sein: Friedrich Bach, ein Prager, der in seinen „Sensitiven" ein ungemeines lyrisches Talent offenbarte, aber bald verstummt ist. Ich habe den herzensguten, im Leben recht prosaischen und verwahrlosten Mediziner oft mit Joseph Bayer auf Spaziergängen begleitet, die gegen Emaus hin, mit dem Ausblick auf den Wyssehrad endeten. Bald nach meinem Abgang von Prag wurde Friedrich Bach als Bezirksarzt in einem weltvergessenen Flecken des Temeser Banates angestellt und galt seit Jahren für verschollen. Da plötzlich giebt er ein Lebenszeichen, das erste und letzte aus seiner Verbannung: ein Gedicht „Ex Ponto", das in einem jetzt gleichfalls verschollenen Dichter-Album zur Vermählung unserer Kaiserin erschienen ist. Die Sehnsucht des armen Prager Dichters nach den „Frühlingsrosen am Fels von Wyssehrad" hat etwas tief Rührendes und für mich Ergreifenderes, als die Harfen-Akkorde und Turnier-Visionen Smetanas. Sei es ausnahmsweise einmal gestattet, die trockene Prosa eines Konzertberichtes poetisch ausklingen zu lassen! Das Gedicht Friedrich Bachs (aus Steierdorf bei Oravitza datiert) lautet:

Gestörte Jubeltänze —
Vernüchtertes Gemüt —
Unausgeblühte Lenze —
Unausgesung'nes Lied —

Erzwungenes Entsagen —
Und mißverstand'nes Sein —
Dies alles kann ich tragen;
Nur ein's möcht' ich allein:

Weit über die grünen Höhen,
Weit über die lachenden Au'n,
Weit über die blauen Seen
Möcht' ich hinüberschau'n;

Auf rollenden Wettern reiten
Ins schöne Vaterland,
Auf schaukelnder Woge gleiten
Um steile Bergeswand —

Wenn Schwalben selig ziehen
Hoch über der Moldaustadt,
Und Frühlingsrosen blühen
Am Fels von Wyssehrad!

* *
*

Neu war uns die zweite Orchester-Suite „Peer Gynt“ von Grieg. Zwei Stücke derselben, überwiegend dramatisch und schildernd, stehen in engerem Zusammenhang mit der Scene: „Der Brautraub mit Ingrids Klage“ und „Der Seesturm“. Zwei andere runden sich zu geschlossener musikalischer Form und erzielen dadurch im Konzertsaal eine unmittelbarere Wirkung: der originelle „Arabische Tanz“ und das „Lied Solvejgs“. Eine fünfte Nummer wurde im Philharmonischen Konzert unterdrückt, mit vollem Recht; es ist der „Tanz der Bergkönigstochter“, ein Allegretto alla Burla mit fortlaufendem Dudelsackbaß, wahre Bärenführermusik, und mehr für den Cirkus passend, als in den Konzertsaal. Die „Peer Gynt“-Suite fand nur mäßigen Beifall; wahrscheinlich hatte man nach dem glänzenden Erfolg ihrer Vorgängerin Nr. 1 sich ganz Außerordentliches versprochen. Und doch ist auch dieser zweite Cyklus geistreiche, originelle Musik, dabei klar und aufrichtig.

Eine andere, größere Novität war Zdenko Fibichs Es-dur-Symphonie. Der Komponist verwendet darin, ver-

15*

schieden von seinem czechischen Kollegen, keinerlei nationale Anklänge. Die Symphonie trägt deutsches Gepräge und verrät die gute deutsche Schule, die Fibich am Leipziger Konservatorium durchgemacht. Sie ist kein unreifes Gährungsprodukt, sondern das Werk eines zielbewußten, die musikalischen Formen und Mittel beherrschenden Künstlers. Besonderes Lob verdient die Einheit des Stils und die rhythmische Kraft. Die melodische Erfindung fließt weder üppig noch sehr mannigfaltig. Es wird in dieser Symphonie viel bewiesen und wenig gesungen. Aber logische Entwicklung, zusammenfassende Kraft und gesunde, nicht künstlich aufgepeitschte Energie zeichnen das Werk aus, das auch in Wien auf das beifälligste aufgenommen wurde. In seinem Vaterlande gilt Fibich zuhöchst als dramatischer Komponist und seine Oper „Die Braut von Messina" als ein bedeutendes Werk Wagnerschen Stils. Fibich hat auch den merkwürdigen Versuch gemacht, eine ganze Schauspiel-Trilogie: „Hippodamia", mit melodramatischer Orchesterbegleitung zu versehen, so daß mit der ununterbrochenen Deklamation auf der Bühne das stetige Orchester-Akkompagnement gleichzeitig fortläuft. Dieses seltsame Wagestück bildet einen auffallenden Gegensatz zu Griegs Melodrama „Bergliot." Das ist ein Frauen-Monolog, der vom Orchester begleitet oder vielmehr fortwährend durchschnitten wird, denn das Orchester erklingt nicht während der Deklamation (wie bei Fibich), außer ganz am Schluß.

* *
*

Das von dem Philharmonischen Orchester veranstaltete angeblich „Populäre Konzert" enthielt, mit Ausnahme einer Haydnschen Symphonie lauter Novitäten, eine Musterkarte von Komponisten aller Nationen. Die Ouvertüre

zu Wagners Jugendoper „Die Feen", ein Werk von abschreckender Länge und lärmender Dürftigkeit, ließe den späteren Wagner nicht erraten, wenn nicht am Schluß das banale E-dur-Motiv uns an ein ähnliches im „Fliegenden Holländer" mahnen würde. Die nur in biographischer Hinsicht interessante Ouvertüre erregte einen nicht endenwollenden, stürmischen Applaus. Himmel, welches Schicksal wäre ihr bereitet, wenn man sie unter einem beliebigen fremden Namen aufführte! Eine andere Feengeschichte, auch ein Jugendwerk, folgte in Gestalt eines Klavierkonzerts von Giorgio Franchetti. Der sehr junge Tondichter, ein Bruder des „Asraël"-Komponisten und brillanter Klavierspieler, ist ein Anfänger, der sich mit der Zeit vorteilhaft entwickeln dürfte. Aber gerade weil er noch ein Anfänger, hätten die Philharmoniker ruhig ein paar Jahre auf ihn warten können, bis er hinlänglich gereift sei, um von seinem D-moll-Konzerte selbst nichts mehr wissen zu wollen. Sein Klavierkonzert gehört zu den längsten dieser Gattung, ein endloses Rieseln oder Rauschen derselben Phrasen, derselben Passagen. Den Fehler der Geschwätzigkeit, des ineinemfort Weiterredens, wenn nichts mehr Neues zu sagen ist, hat die Jugend mit dem hohen Alter gemein. Auch der junge Franchetti kann sich nicht entschließen, ein Ende zu machen, nachdem sein bescheidener Ideenvorrat längst erschöpft ist. Manche hübsche Stellen, besonders in der „Romanze", offenbaren unstreitig Talent und gestatten, wie gesagt, die beste Hoffnung. Aber in den Philharmonischen Konzerten — diesen wenigen Orchesterfesten, die uns gegönnt sind — wollen wir nicht fortwährend in der Hoffnung sein.

Eine Rhapsodie in A-dur von Lalò, für allergrößtes und lärmendstes Orchester, bietet wenig Erfreuliches. Ein Pariser

mit einer Seele aus eitel Witz und Eleganz maskiert sich da als Zigeuner und spielt sich auf den urkräftigen Sohn der Wildnis. Nach ihrem Ideengehalt ist Lalòs Rhapsodie eine Reiterbudenmusik, in ihrer orchestralen Ausstattung ein Virtuosenstück. Ein ähnliches Jagdvergnügen auf raffinierte Orchester-Effekte ist mir noch kaum vorgekommen; dabei der vollständigste Mangel an Naivetät und gesunder musikalischer Empfindung. Nach dem Deutschen Wagner, dem Italiener Franchetti und dem Franzosen Lalò erhielt schließlich der Norweger Svendsen das Wort. Sein „Carnaval de Paris“ hätte schon wegen der starken Ähnlichkeit mit Lalòs Rhapsodie nicht in demselben Konzert gebracht werden sollen. Beide Stücke wirken eigentlich nur dekorativ, indem sie die blendenden Instrumental-Effekte zum Hauptzweck machen, die Ideen und ihre logische Entwicklung zur Nebensache. Svendsen lehnt sich hier noch auffallender als Lalò an Hektor Berlioz, dessen „Römischer Carneval“ diesem „Pariser Carneval“ unmittelbar zum Vorbild diente. Aber wie viel Geist und Humor, wie viel bessere Musik lebt in Berlioz' römischem Faschingsbild! Svendsens „Carneval“ vollführt ein unersättliches Getöse, in dessen Strudel der sanftere hübsche Mittelsatz in C-dur bald ertrinkt. Vergleichen wir diesen „Carneval“ mit dem jüngst gehörten Quartett Svendsens, das noch die frische Nachwirkung seiner Leipziger Schule verrät, so können wir dem Pariser Aufenthalt keinen günstigen Einfluß auf unseren nordischen Tondichter zuschreiben. Nur seine Orchestertechnik dürfte sich dort verfeinert und bereichert haben, sein musikalisches Empfinden und Schaffen schwerlich. In seinem „Pariser Carneval“ gleicht Svendsen einem Manne, der ohne eine Spur von Humor und innerem Frohgefühl sich zu den übermenschlichsten Sprüngen und Tollheiten zwingt,

um uns glauben zu machen, gegen so einen norwegischen Teufelskerl sei der lustige Franzose ein reiner Hiob.

* *
*

Das Philharmonische Konzert begann mit Schuberts unvollendeter H-moll-Symphonie. Wer hätte sie nicht schon schmerzlich vermißt, die beiden fehlenden Sätze dieses köstlichen Torso! Heute dürfen wir in etwas anderem Sinne froh sein, daß man uns die unvollendete und nicht die neuestens „vollendete“ H-moll-Symphonie darbringt. Es hat nämlich ein Herr August Ludwig, der sich gleichzeitig mit musikalischer und litterarischer Streberei beschäftigt, die zwei fehlenden Sätze aus Eigenem hinzukomponiert. Ich kenne sie nicht, kenne auch keinen Menschen, der sich rühmen könnte, sie gesehen zu haben. Aber vor mir liegt der gedruckte Prospekt, in welchem der kühne Ludovicus Augustus uns die Notwendigkeit seiner Mission beweist, einem so tiefgefühlten Bedürfnisse abzuhelfen. Er sagt: „Etwas Unvollendetes fordert, zumal wenn es schön ist, Vollendung. Vollenden ist das eigentliche Amt des Tonkünstlers.“ Nun also, was braucht es mehr? Haben Mendelssohn, Schumann, Brahms ihres „Amtes“ nicht gewaltet, so muß es wohl August Ludwig thun. Er ist auch Verfasser mehrerer ergötzlicher Broschüren, die vermutlich seiner durch H. Pudors Lorbeern veranlaßten Schlaflosigkeit ihr Dasein verdanken. Um so besser. Wir besitzen nun in der Musik-Litteratur zwei Komiker anstatt eines.

Auf Schubert folgte Goldmark mit einer noch ungedruckten Ouvertüre in Es-moll, betitelt: „Sappho“. Sie beginnt ganz stoff- und zeitgemäß mit einem breit ausgeführten Harfen-Solo. Daß die Harfe gleich mit einem dissonierenden Akkord einsetzen werde, dürfte freilich nicht jedermann ver-

mutet haben; beginnt doch selbst Smetanas greiser Harfenist am Wyssehrad, trotz seiner großen Traurigkeit, mit dem reinen Es-Dur-Dreiklange. Ein gefühlvolles Andante mit einem dissonierenden Akkord anzufangen, ist immer bedenklich — etwa so, als begänne man ein lyrisches Gedicht mit dem Worte „Nichtsdestoweniger". Über den Moll-Akkorden der Harfe erhebt sich dann ein Gesangsthema der Oboe. Nach diesen klagenden Triolenfiguren, übermäßigen Quarten und verminderten Sexten zu schließen, dürfte die griechische Dichterin ein Geschwisterkind der „Sakuntala" und auch häufig in Palästina gewesen sein. In die elegische Einleitung stürzt sich mit überraschender Heftigkeit ein Allegro con fuoco. Es erweitert und verstärkt sich zu einem förmlichen Aufruhr, worauf das langsame erste Thema, von einer Solo-Violine vorgetragen, wiederkehrt. Nach abermaligem Aufgebot des stärksten Orchestersturmes endet die Ouvertüre feierlich mit einer Art Apotheose. Die neue Ouvertüre ist echter Goldmark, Goldmark in Überlebensgröße; ein Feuermeer von Leidenschaft, ein Urwald von Dissonanzen; mehr geistreich als schön, mehr aufregend als erfreulich, im ganzen „furchtbar interessant", wie die Berliner sagen. Die Orchestermittel sind enorm an Zahl und in eifrigster Bewegung. Wie ein verschwenderischer Kavalier macht Goldmark mit jedem Jahre größere Auslagen: drei Flöten, Englisch-Horn, Baßklarinette, drei Trompeten, vier Hörner, vier Posaunen und Kontrabaß-Tuba, drei Pauken u. s. w. Kein Wunder, wenn die Komposition, auch nur von ihrer sinnfälligen Seite betrachtet, uns maßlos und übertrieben erscheint. Das sind freilich relative Begriffe; Goldmark, in dessen Phantasie sich alles wie im Hohlspiegel vergrößert, empfindet seine Darstellung

ohne Zweifel als natürlich und maßvoll. Um bloßen Effekt ist es ihm ja nirgends zu thun; durchaus ehrlicher und gewissenhafter Künstler, malt er die Dinge, wie er sie sieht. Er will dem Hörer niemals Sand in die Augen streuen, liebt es aber, ihn lange Strecken durch heißen Sand zu schleifen. Mächtig packt uns die um Schönheit unbekümmerte Energie, mit welcher Goldmark das Liebesleid der Sappho schildert; ich glaube, es würde diese Musik für drei Sapphos ausreichen und bliebe noch etwas übrig für eine Medea oder eine verlassene Ariadne. Die Ausleger finden da fröhliche Arbeit. Wenn einmal ein Instrumentalstück „Sappho" überschrieben ist, dann fällt es nicht allzu schwer, den Phaon, die Melitta, Sapphos Eifersucht und ihren Sturz vom leukadischen Fels herauszufinden. Der Scharfsinn der Aus- und Unterleger operiert leicht bei also gebundener Marschroute.

Kammermusik.

An zwei Abenden hat das „Böhmische Quartett" sich mit außerordentlichem Erfolg hören lassen. Die Quartett-Gesellschaft besteht aus vier jungen Leuten von neunzehn bis zwanzig Jahren, die erst im letzten Herbst das Prager Konservatorium verlassen haben. Der Primgeiger Karl Hoffmann wirkt durch auffallend großen Ton, tadellose Reinheit und glänzende Technik. Der treffliche Sekondspieler Herr Joseph Suk ist zugleich ein talentvoller Komponist. Edler, markiger Ton und solide Technik sind auch den beiden tieferen Instrumenten nachzurühmen: dem Violaspieler Nedbal und dem Violoncellisten Berger. Enthusiastischer Vortrag charakterisiert das ganze Quartett. Da strömt alles in jugendlicher Kraft und Wärme dahin, ohne je die Grenzlinie musikalischer Schönheit zu überschreiten. Ein so herzhaft mitreißendes Quartettspiel haben wir lange nicht gehört. In feinster Ausarbeitung und Schattierung des Details mögen die vier Prager Künstler immerhin noch vorzuschreiten haben; dafür kennen sie auch noch nicht die daran haftenden Gefahren: das absichtliche Schönmachen einer Produktion und die Virtuosen-Eitelkeit, welche sich

über den Komponisten stellen und extra neben der Komposition glänzen will. Mit Genuß hörten wir von diesen begeisterten jungen Künstlern Smetanas bekanntes E-moll-Quartett, ein Werk, das durch originelle Schönheit der Erfindung wie der künstlerischen Form zu den besten Kammermusiken unserer Zeit gehört. Um ihre vornehmste Absicht gleich vornherein kenntlich zu machen, haben unsere Prager Gäste das erste Konzert als „Smetana-Abend“ bezeichnet und ausschließlich diesem Meister gewidmet. Den Anfang machte das Klavier-Trio op. 15. Es ist dreisätzig, jeder Satz in G-moll. Der erste, von der Violine allein mit einem pathetischen Recitativ eröffnet, atmet düstere Leidenschaftlichkeit. Anmutig hebt sich davon die volkstümlich anklingende Melodie des zweiten Satzes ab; er ist durch zwei Intermezzi auseinander geschnitten, von denen das zweite, ein Maëstoso in C-moll, nicht recht zum Ganzen passen will. Noch zerrissener durch wechselnde Tempi, Ton- und Taktarten ist das Finale, ein Presto im Sechs-Achtel-Takt, dessen geistreiches, leise hämmerndes Thema eine gleichmäßigere Verarbeitung erwarten ließ. Das G-moll-Trio Smetanas steht in formeller Hinsicht hinter dem E-moll-Quartett zurück, enthält aber in jedem Satz wahrhaft geniale Stellen. Den Klavierpart spielte Herr Joseph Jiranek, Professor am Prager Konservatorium, mit Bravour und großer Wärme, nur mit etwas schwer niederfallender Hand. Wir verdanken ihm die Bekanntschaft einer Reihe größtenteils sehr origineller und reizvoller Klavierstücke Smetanas, deren Existenz uns bisher ein Geheimnis gewesen. Nicht weniger als sechzehn solcher Stücke spielte Herr Jiranek in einem Zug, jedenfalls zu viel inmitten eines ohnehin schon langen Konzerts. Aber es galt, diese liebenswürdigen kleinen Genre-

bilder, die unter dem Grabstein czechischer Titelblätter durch Jahrzehnte begraben lagen, endlich ans Licht zu heben. Klavier-Virtuosen dürften daraus Nutzen ziehen für ihre stagnierenden Konzertprogramme. Manche dieser Stücke, besonders die „Träume", verraten den Einfluß Chopins, andere, mehr virtuosenhafte, das Studium Liszts. Eigenartiges blüht aber allenthalben, am üppigsten in den „Böhmischen Tänzen".

Am zweiten Abend bekamen wir Dvoraks Streichquartett op. 80 in E-dur zu hören. Ein erster Satz mit etwas trockenem, aber in der Durchführung geistreich verarbeitetem Thema; ein schwermütiges Andante im Charakter der südslavischen Dumkas; hierauf ein reizendes Scherzo (das Thema leicht anklingend an das Finale von Schumanns B-dur-Symphonie); als Finale ein Allegro voll Leben und Feuer. Das Quartett hat nicht die kecke Originalität von Dvoraks früheren Werken, aber mehr Ebenmaß und kombinatorische Kunst. Der exklusiv nationale Charakter tritt in dem späteren Dvorak immer mehr zurück und erscheint nur wie ein Dialekt, leicht abfärbend auf unserer allgemeinen verständlichen, im Grunde Beethovenschen Musiksprache. Eine kräftige und sympathische Individualität spricht aus dem dreisätzigen Klavierquartett op. 11 von Zdenko Fibich. Man stutzt ein Weilchen über den Anfang des in E-moll stehenden Allegro moderato: durch funfzehn Takte tremolieren die Streichinstrumente ununterbrochen auf einer und derselben Note h, im dritten Takte fällt ein wunderlich zackiges, abgebrochenes Motiv des Klaviers in dieses Tremolo, wie ein Stein in zitternden Wasserspiegel. Das gleicht weniger einem Quartettthema, als einer Wagnerschen Opernscene, etwa von der Färbung des fliegenden

Holländers. Es entwickelt sich jedoch sehr interessante, tüchtige Musik daraus, die uns in andauernder Spannung erhält. Wir stoßen auf harmonisch Gewaltsames, nicht aber auf fade Redensarten oder konventionell Verbrauchtes. Musikalisch abgeklärter, dabei warm und stimmungsvoll wirkt das Adagio mit Variationen, deren „Coda" in langgezogener Melodie entzückend schön ausklingt. Das Finale, ein energisches Allegro, fließt in starker Strömung ohne Grübeln und Stocken vorwärts und gewinnt durch sinnige Reminiscenzen an die früheren Themen einen geistreichen effektvollen Abschluß. Anklänge an slavische Volksmelodieen fehlen fast gänzlich in diesem Quartett, das wir als eine wertvolle Bereicherung der modernen Kammermusik willkommen heißen. Wie die Spieler, so haben auch die von ihnen importierten Tondichter an den Wiener Musikfreunden ihre Eroberung gemacht. In der That, die Czechen können stolz darauf sein, in dem Triumvirat: Smetana, Dvorak und Fibich drei Komponisten zu besitzen, welche, an klassischen deutschen Mustern herangebildet, nationale Eigenart und ursprüngliche Erfindung mit Kunstverstand und Schönheitssinn vereinigen.

* * *

Das treffliche „Böhmische Streichquartett", brachte uns auch die erste Aufführung des Es-dur-Klavierquartetts von Dvorak, einer hervorragenden Tondichtung. In dem A-dur-Quartett desselben Komponisten strömt die Wohlthat der Melodie noch voller und herzlicher; es ist ein Singen aus voller Brust, deshalb so unmittelbar überzeugend und entzückend. Das Es-dur-Quartett (op. 87) verlangt ein etwas genauer aufpassendes und sichtendes Hören, das sich jedoch reichlich lohnt. Ein klarer, energischer erster Satz;

gegen das Ende, wie die meisten Dvorakschen Sätze, durch neue geistreiche Wendungen überraschend. Noch höher erhebt sich das Adagio in Ges-dur mit seiner edlen Violoncell-Melodie; ein prachtvolles Stück, in dessen rhythmischer Belebung und allmählicher Steigerung sich Dvorak als Meister bewährt. Das originelle Scherzo spielt mit seiner orientalischen Tonleiter und seiner engen Schilfrohrmelodie ein wenig ins Serbisch-Walachische, während die drei übrigen Sätze nicht den leisesten nord- oder südslavischen Anklang verraten. Kraftvoll, ohne Stocken entwickelt sich das Finale, welches — Dank seiner harmonischen und kontrapunktischen Kunst — mehr hält, als das Thema zu versprechen schien. Das Ganze erfreut, wie alle besseren Werke Dvoraks, durch seine helle, nebelfreie Aussicht und jene Naivetät, welche von der Arbeit der Reflexion durchgeistigt, aber nicht unterdrückt wird.

Bei Rosé hörten wir zum ersten Male das C-dur-Streichquintett von Johann Svendsen. Es ist eine frühere Arbeit (op. 5) des norwegischen Komponisten. Jugendliche Tondichter beginnen ihre Laufbahn in zwei entgegengesetzten Richtungen: die einen — sie bilden die Mehrzahl — bewahren (gleich Beethoven) anfangs die Pietät für klassische Traditionen und Vorbilder; von diesen emanzipieren sie sich später zu individuellerem, kühnerem Gestalten. Andere, wie Schumann und Brahms, gewähren das entgegengesetzte Schauspiel: sie arbeiten sich aus revolutionärem „Sturm und Drang" zu immer maßvolleren, abgeklärten Schöpfungen empor. Svendsens Quintett stellt seinen Autor in die erstere Klasse; es ist durchaus übersichtlich, wohlgeformt, noch stellenweise nach der strengen Regelmäßigkeit der Schule schmeckend. Die Tonart C-dur ist symbolisch für den Charakter des

Ganzen. Darin waltet ein freundliches Talent, eine harmonische, optimistische Natur, die rein musikalisch empfindet und schafft. Das Quintett hat drei Sätze; keiner davon nimmt einen hohen, genialen Flug, aber jeder entläßt uns befriedigt. Am meisten der erste; dasselbe Andante-Thema, das ihn im Dreivierteltakt einleitet, strömt dann, zum Viervierteltakt erweitert, als Allegro ungehemmt fort. Folgt ein zartes, liedmäßiges Andante mit Variationen, die viel Gutes bringen, nur zu viel für die nachlassende Teilnahme des Hörers. Das Finale mit seiner kräftigeren Rhythmik ermuntert uns wieder; es fließt heiter und natürlich dahin. Etwas freigebiger mit kontrapunktischer Kunst könnte es immerhin sein; zu häufig begnügt sich der Komponist, lange Strecken hindurch, mit Verdoppelungen. Was wir dem Quintett vorzugsweise nachrühmen, ist Klangschönheit. Svendsen versteht es meisterhaft, für die Streichinstrumente zu schreiben; er überragt in dieser Eigenschaft seinen jüngeren Landsmann Grieg. Ist er doch im Orchester aufgewachsen, lange Zeit als Violinspieler, dann als Dirigent. Auch in seinen Orchesterstücken wirkt er vornehmlich durch die brillante Behandlung der Streichinstrumente; vollends zu Hause fühlt er sich aber im Quartett. Man kennt sein effektvolles Oktett. Das C-dur-Quintett wiegt leichter; aber schon in dieser Jugendarbeit sehen wir Svendsen mit merkwürdiger Sicherheit die Instrumente handhaben, denen er selbst da, wo die Erfindung ermattet, den besten Klang, die feinsten Schattierungen entlockt.

Ein mit Brahms B-dur-Quartett nicht näher vertrautes Publikum wird sich in jedem Satze von herrlichen Einzelheiten bewegt fühlen, aber leicht den Faden des Zusammenhanges verlieren. Dieser Gefahr ist das Klavier-Quintett

in C-moll von H. Goetz nicht ausgesetzt. Da läuft alles so glatt und regelmäßig ab, daß der Hörer ohne die mindeste Anstrengung folgt. Er wünscht im Gegenteile, der Komponist möchte ihm etwas mehr zumuten. Das Werk stammt aus dem Nachlasse des früh verstorbenen Tondichters, welcher durch seine „Bezähmte Widerspenstige" Aufsehen erregt hat. Sein Quintett scheint eine Jugendarbeit zu sein. Keine von den stürmisch überschäumenden, welcher jede Form zu eng, jede Harmonie zu alltäglich ist, nein, eine von den soliden, deren Komponist noch Freude daran hat, sein Studium klassischer Meister und einige in guter Schule erworbene kleine Kunstfertigkeiten zu zeigen, wie z. B. im Scherzo eine Canon all' ottava zwischen Violoncell und Klavier. Von Originalität keine Spur; ein Thema physiognomieloser als das andere. Am bezeichnendsten erscheinen in dieser Hinsicht die beiden Allegrosätze (I und IV); die Erfindung ist ganz gewöhnlich, der Bau symmetrisch wie nach dem Lineal; nirgends trachtet der Komponist, durch überraschende Modulationen, wechselnden Rhythmus oder frei eintretende Episoden (die er so gut bei Beethoven lernen konnte) das gerade Einerlei zu durchbrechen. Zahllose Wiederholungen einer und derselben Figur und die Gewöhnlichkeit der Klavierpassagen machen uns ungeduldig. Etwas gefälliger sprechen die mittleren Sätze an: das Andante, ein hübscher, serenadenartiger Gesang des Violoncells über einfach wiegenden Klavier-Akkorden, später zum Duett zwischen Bratsche und Violoncell sich ausbreitend, und das Menuett in C-moll, mit dem bewegteren, freundlichen C-dur-Trio, das sich den früher erwähnten Kanon vergönnt. In Summa also: reinliche Alltagsmusik in bescheidener Ebene, ohne Spitzen, ohne Fernsicht. Seine günstige Aufnahme verdankt das Goetzsche

Quintett der vorzüglichen Aufführung, insbesondere von Seite Alfred Grünfelds. Sein saftiger, klangvoller Anschlag, seine beherzte Rhythmik haben dem Werke neues Leben eingehaucht; gleich das erste „Allegro con fuoco" mußte Herrn Grünfeld um das vorgeschriebene Feuer bitten und hat es von ihm auch ausreichend erhalten. —

Chor-Konzerte.

Die „Wiener Sing-Akademie" war auf die glückliche Idee verfallen, Anton Rubinstein als Dirigenten seines Oratoriums „Das verlorene Paradies" nach Wien einzuladen. An Überfüllung ihrer Konzerte sonst nicht gewöhnt, erzielte sie diesmal einen gedrängt vollen Saal, indem der Anschlagzettel den Anblick Rubinsteins verhieß. Nur den Anblick. Denn ohne die Gegenwart des Meisters wäre sein „Verlorenes Paradies" sicherlich „Verlorene Liebesmüh" gewesen. In den einundzwanzig Jahren, die seit der Aufführung dieses Oratoriums in Wien verflossen sind, hat sich nicht der leiseste Wunsch nach einer Wiederholung desselben geregt, trotz der so geringen Auswahl an modernen Oratorien. Allein: Rubinstein in eigener Person wird dirigieren! Verhieß uns der Abend auch nur ein einziges Klavierstück von ihm, wir hätten den Zulauf begriffen. Aber dem Publikum genügt es thatsächlich, wenn der trotzige Russenkopf seine Mähne schüttelt. Seit dem Tode Liszts, der allein einen ähnlichen, für mein Gefühl noch viel sympathischeren Zauber ausgeübt hat, steht Rubinstein als Persönlichkeits-Hypnotiseur ohne Rivalen da. Liszt und Rubinstein — zwei geniale Klavier-Virtuosen, angebetet

und angewundert auch ohne Klavierspiel! Vielleicht um ihrer Kompositionen willen? Rubinstein hielt sehr wenig von den Werken Liszts und Liszt nicht viel von jenen Rubinsteins. Beide Männer verstehen etwas von der Sache; ihr Urteil ist zu respektieren. Den Komponisten Rubinstein hieße es jedoch unterschätzen, taxierte man sein Talent nach dem „Verlorenen Paradies". In diesem Werke steckt nichts von dem echten, originellen Rubinstein; es ist seiner gar nicht würdig. Man vergleiche nur damit sein zweites Oratorium: „Der Turm zu Babel", das wir vor zwanzig Jahren hier gehört. Welche packende Gewalt in den Chormassen, welche Kraft und Anschaulichkeit in der Tonmalerei der Gewitterscene mit dem einstürzenden Turm! Vollends die Gesänge der drei auswandernden Völkerstämme — originelle Bilder, wie sie nur Rubinsteins Talent für nationale Charakteristik schaffen konnte! Wo findet sich ähnliches im „Verlorenen Paradies?" Unglücklich von Haus aus ist dieser Stoff für einen modernen Komponisten. Der Text (frei nach Milton) schildert in seinem ersten Teil den Kampf des Satans und seiner Höllengeister gegen Gott und die himmlischen Heerscharen. Den zweiten füllt die Schöpfungsgeschichte, vom Chaos bis zum Entstehen der lebenden Wesen und den schließlich auftretenden Adam und Eva. Der dritte Teil behandelt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Der Satan, der im ersten Teil den Himmlischen unterliegen mußte, triumphiert im letzten. Über die zweite Abteilung wollen wir am liebsten ganz schweigen. Nach Haydn die Wunder der sechs Schöpfungstage nochmals zu schildern, war von Rubinstein — um keinen stärkeren Ausdruck zu brauchen — ein sehr überflüssiges Beginnen. Es straft sich von selbst. Was aber

den Inhalt des ersten und des dritten Teiles bildet, diesen symbolisch-mystischen Vorgängen kann heute kaum jemand ein mitfühlendes Interesse schenken. Der Komponist müßte ein Michel Angelo sein, um diese übermenschlichen Gestalten und Evolutionen so zu malen, daß sie uns überzeugen und niederzwingen. Den größten Teil von Rubinsteins Oratorium füllen die Chöre aus. Daß sie stimmgemäß, chorgemäß gesetzt sind, ist das Beste daran. Sie wirken demnach bei genügender Besetzung durch die elementare Gewalt des Vollklangs. Aber auch gegen diesen werden wir bald abgestumpft durch die unmäßige Orchestration; das anhaltende Getöse der Posaunen, Trompeten und Pauken betäubt den Hörer, der mit Kopfschmerzen nach Hause geht. Zwischen diesen Teufelslärm (den auch die Engel machen) schiebt als Ruhepunkte „Eine Stimme" (nämlich der Herr) zahlreiche recitativische Strophen, deren gravitätische Langweiligkeit dadurch nicht gemindert wird, daß die Orgel sie begleitet. Rubinstein nimmt hier den entgegengesetzten Weg von Heinrich Schütz, in dessen „Sieben Worten" einzig der Gesang des Heilands von Geigen getragen ist, während zu sämtlichen Chören die Orgel ertönt. Neben den Chören, die wenigstens eine Klangwirkung erzielen, fallen die jeder Charakteristik entbehrenden Sologesänge vollständig ab. Satans Fluch: „Alles sei zerstört", klingt wie aus dem Munde eines Oberpriesters, und die Schilderung des Menschen: „Ein Wesen, nicht gebeugt", könnte ein sentimentales Gretchen singen. Vergebens forschen wir nach einem einzigen Stück, das uns aus dem ganzen langen Oratorium als bedeutend, originell und reizvoll in beglückender Erinnerung geblieben wäre. Die ganze melodische Erfindung leidet an einer Blutarmut ohnegleichen. Das

Grundübel des Werkes ist aber seine rhythmische Monotonie. Immer derselbe Pendelschlag des Vierviertel-Taktes, dasselbe metronomgleiche Skandieren des Versmaßes — es wird nachgerade zur Pein. Was solcher rhythmischen Monotonie aufhelfen könnte, originelle Themen, geistreiche Kontrapunktik und modulatorische Farbenpracht, fehlt beinahe durchgehends. Einzelne Stellen, die ein freieres musikalisches Aufblühen zu versprechen scheinen, verhauchen schnell und spurlos. Mit einem Wort: Kapellmeister-Musik — und nicht einmal russische.

Rubinstein nennt sein „Verlorenes Paradies“ eine Geistliche Oper. Merkwürdig, wie zähe er an der fixen Idee festhält, seine Oratorien seien wirkliche Opern und gehörten aufs Theater. Daß dies in Bezug auf das „Verlorene Paradies“ ein Wahn ist, bedarf keiner näheren Beleuchtung. Die scenische Darstellung dieser Vorgänge ist teils gar nicht, teils nur so ungenügend möglich, daß sie unausbleiblichem Gelächter verfiele. Warum man biblische Stoffe ausschließen wolle? fragt Rubinstein in seinem Buche und verweist auf Méhuls „Joseph“. Diese Oper, eine rührende Familiengeschichte, enthält eben nur rein menschliche, gemütliche Vorgänge, ohne Wunder oder mythologische Figuren. Rubinsteins zweite „geistliche Oper“, der Turm von Babel, ist nicht in demselben strengen Sinne theatralisch unmöglich, wie das „Verlorene Paradies“; denn dort handeln Menschen, nicht wie hier lauter Engel und Teufel neben einem einzigen Menschenpaar, das noch schwieriger als Engel und Teufel zu kostümieren wäre. Aber auch im „Turm zu Babel“ drängen sich scenische Vorgänge, die besser der Phantasie des Zuschauers überlassen bleiben, als den bedenklichen Künsten des Regisseurs; wie der Zusammensturz des himmel-

hohen Turmes, das Hervortreten des gebratenen und dennoch unversehrten Abram aus dem feurigen Ofen u. dgl. Sowie der Inhalt von Miltons „Paradies" und von Klopstocks „Messias" in der Dichtkunst dem Epos zugehört und nicht dem Drama, so fällt seine musikalische Behandlung nur in die Machtsphäre des Oratoriums, nicht der Oper.

Rubinstein, der mit sicheren, maßvollen Bewegungen dirigierte, wurde laut begrüßt und wiederholt gerufen. Daß sein „Verlorenes Paradies" über diesen Abend hinaus „wiedergewonnen" sei für unser Musikleben, ist sehr zu bezweifeln. Das Oratorium endet damit, daß die Pforte des Paradieses sich hinter der Menschheit donnernd schließt. Ich fürchte, das Thor zu Rubinsteins „Paradies" werde sich nicht so bald wieder aufthun.

Das fünfzigjährige Jubiläum des Wiener Männergesang-Vereins.

Mit Kränzen geschmückt, mit Geschenken beladen, von Lob und Liebe erdrückt, feiert der Wiener Männergesang-Verein das Fest seines fünfzigjährigen Bestandes. Was in einem halben Jahrhundert nur immer gewünscht und verdient werden kann, die Wiener Bevölkerung hat es für sein Schoßkind in eine halbe Woche zusammengepreßt. In Bild und Schrift, in Rede und Gesang floß das Lob des Wiener Männergesang-Vereins in einem langen Strom dahin. Ich müßte mich schämen, wollte ich heute, auf das beendete Fest zurückblickend, die Verdienste des Jubilars neuerdings aufwärmen. Sein jüngstes Ehrenmitglied, bin ich zugleich einer seiner ältesten Freunde und habe sein Wirken durch mehr als vierzig Jahre mit herzlichem Anteil begleitet. Es war an einem Oktober-Abend des Jahres 1846, daß ich, damals noch Student, von Dr. August Schmidt in seinen erst drei Jahre alten Verein eingeführt wurde. Ich fand da in einem Vorstadtlokal dreißig bis vierzig Männer versammelt, welche, das Notenblatt in Händen, auf schmalen Bänken saßen und ihre Chöre sangen. Sie gehörten den verschiedensten Gesellschaftsklassen

an und verkehrten durchaus kameradschaftlich mit einander. Demokratisch war die Verfassung, demokratisch im besten Sinn die Seele dieser Gesellschaft. In ihren Zusammenkünften sollte Musik ihnen den Staub des Lebens fortspülen und sie der Poesie des Lebens wieder zuführen. Eine beredte Illustration des Goethe'schen Ausspruchs: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus, als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr, als durch die Kunst." Dem Programm wie der Ausführung war an dem Abend anzumerken, daß es sich mehr um ein Vergnügen handelte, als um ein Studium. Völlig unbefangen gab sich hier noch der gesellige Musiktrieb, diese ursprüngliche Quelle aller Liedertafeln, von der man heute, vielleicht allzu vornehm, sich weit zu entfernen liebt. Außer zwei einfachen Chören von Schubert sang man an jenem Abend nur leichtere, größtenteils humoristische Stücke, von denen ein von Zöllner recht witzig komponierter „Speiszettel" mir in heiterer Erinnerung geblieben ist. August Schmidt ging, sich vergnügt die Hände reibend, mit freundlichem Zuspruch hin und wieder; die zwei Chormeister, Anton Storch und Gustav Barth — beide unbesoldet — dirigierten abwechselnd. Mir war die ganze Sache etwas vollständig Neues. Wo hätte man auch in Österreich vor dem Jahre 1848 dergleichen gefunden? In Wien selbst mußte der Verein bekanntlich einige Jahre inkognito bleiben und existierte eigentlich nur, indem man ihn ignorierte. Während in Deutschland seit 30 Jahren die Liedertafeln blühten und nach ihrem Muster bereits ähnliche in Holland, Belgien und Elsaß sich gebildet hatten, gab es in ganz Österreich, dem gesangfreudigen und stimmenreichen, nichts Ähnliches. Die Ursache lag einzig in der Bevormundung durch eine Polizei,

die aus dem politischen Angstschweiß nie herauskam und in dem Vortrage des „Deutschen Liedes" eine Gefahr für die Monarchie witterte. Den „Gesang" hat man in Österreich jederzeit geliebt, auch in den hohen und höchsten Kreisen, aber eine Verbindung von „Männer" und „Verein" versetzte die zärtlich wachenden Behörden in böse Aufregung. August Schmidt hatte bekanntlich zuerst den Mut, dreißig Freunde an jedem Freitag Abend zur Übung im vierstimmigen Männergesang zu vereinigen. Das Gasthaus „zum goldenen Löwen" am Rennweg, wo vor fünfzig Jahren die erste Versammlung stattfand, ist seither demoliert und hat einem gleichfalls sehr musikalischen, aber viel schöneren Hause Platz gemacht: dem von Viktor Miller v. Aichholz.

Nach beendeter Liedertafel, um zehn Uhr abends, begaben sich die Sänger zu einer anderen, nahrhafteren Tafel im Gasthause. Dort konnte ich mein Gespräch mit Dr. Schmidt fortsetzen und die Bekanntschaft mit den beiden Chormeistern anknüpfen. August Schmidt war eines jener treuherzigen musikpassionierten Originale, wie sie nur im vormärzlichen Wien gedeihen konnten. Dem sehnlichsten Wunsche des Knaben, Musiker zu werden, hatten sich die Eltern entgegengestellt. Aber er begründete und redigierte in Wien eine Musikzeitung, schuf den Männergesang-Verein, schrieb unermüdlich musikalische Aufsätze und Gedichte. Er lebte nur in der Musik — von ihr konnte er freilich nicht leben. Seinen Unterhalt verdiente er, wie die meisten Dichter und schöngeistigen Schriftsteller im vormärzlichen Wien — als Beamter. Sobald er sein Bureau in der Staatsschuldenkasse abgesperrt hatte, wußte der Glückliche nichts mehr davon; jetzt war er mit einem Schlage Musiker und nur Musiker — bis zum nächsten Vormittag 9 Uhr, wo wieder

aufgesperrt wurde. Zahllose Schwierigkeiten und Polizei-Sekkaturen ertrug er geduldig, um seinem Männergesang-Verein endlich ein legales Dasein zu erwirken.*) Es war dem braven Manne vergönnt, noch durch volle sechsundvierzig Jahre an dem Wachsen des Vereins sich zu erfreuen und seinen achtzigsten Geburtstag im Kreise seiner Sänger zu verleben. . . . Mit dem Chormeister Anton Storch wußte ich nicht viel anzufangen; das finstere Gesicht des schweigsamen Mannes paßte ganz zu seinem verwahrlosten Äußern und seinen ungefälligen Manieren. Er war ein für sein spezielles Fach begabter, insbesondere sehr produktiver und populärer Komponist. Als entschiedenes Gegenstück zu Storch präsentierte sich dessen Kollege Gustav Barth, eine stattliche, elegante Persönlichkeit von feinen Umgangsformen. Er schien mir ein vornehmeres Talent zu sein als Storch, nach dem Wenigen, das ich von ihm kennen gelernt. Ein sehr hübsches Lied „Ade, du grüner Tannenwald!", dann ein zartes, melodiöses Chorständchen „Komm' in die stille Nacht", auch ein „Soldatentrinklied" sind mir noch lebhaft

---

*) Ein hübscher Beitrag ist folgender: Auf Einladung des Gemeinderates sollte sich 1849 der Männergesang-Verein an einem zu Ehren des greisen Feldmarschalls Radetzky veranstalteten Ständchen und Fackelzug beteiligen. Die Veranstalter bewarben sich um Mitwirkung einer Militär-Kapelle bei diesem Feste und begaben sich deshalb zu dem Stadtkommandanten FML. Baron Welden. Dieser schlug ihre Bitte rund ab. Erst als man von anderer Seite ihm vorstellte, daß ein Festaufzug ohne Musikbande unmöglich sei, gab Welden seine Einwilligung, jedoch nur unter der Bedingung, daß die Regimentsbanda (beim Radetzkyfest!) in Zivilkleidern erscheine. Da die Militärmusiker nicht im Besitze von Zivilkleidern waren, mußten solche in der Schnelligkeit aus den Trödlerbuden herbeigeschafft werden. Daß unter diesen Umständen die Regiments-Kapelle eher einer Zigeunerbande ähnlich sah, läßt sich leicht vorstellen.

gegenwärtig. Aber Barth hat auffallend wenig veröffentlicht; er gehörte zu jenen anspruchsvollen, empfindlichen Naturen, die vor lauter Unverstandensein niemals recht zum Arbeiten kommen. Oft sprach er mir von einer großen Oper, die er aber in Wien nicht einreichen könne, so lange seine Frau (die berühmte Hasselt-Barth) hier engagiert sei, was ich gerade für einen sehr hilfreichen Umstand erachtet hätte. Gustav Barth hat den Männergesang-Verein und Wien bald verlassen; seit dreißig Jahren völlig verschollen, vermutete man ihn kaum mehr unter den Lebenden. Da überrascht uns eben jetzt die willkommene Nachricht, daß der alte Chormeister zurückgezogen in Wiesbaden lebt und herzlichen Anteil nimmt an dem Wiener Jubiläum.

Seit Storch und Gustav Barth ist der Verein mächtig gewachsen an Umfang, Ruhm und Kunstfertigkeit, aber die kulturhistorische Bedeutung, welche seine Anfänge hatten, besitzt er längst nicht mehr. Wichtig in diesem Sinn ist nur seine erste Periode gewesen, der Kampf um seine Existenz, die heimliche junge Macht seiner nationalen und politischen Propaganda. Alle die erfolgreichen, weiten Konzertreisen, welche der Verein heute unternimmt zur Freude seiner Mitglieder und seiner Zuhörer — sie haben nicht entfernt die Bedeutung jener harmlosen ersten Ausflüge nach Haimbach und Weidling, wo (1844) „Des Deutschen Vaterland“ zum ersten Male in Österreich öffentlich gesungen wurde. August Schmidt hatte die Polizei mit keiner Voranzeige dieser Sängerfahrten belästigt, da er bestimmt wußte, daß ein Verbot als einzige Antwort auf sein Ansuchen erfolgen würde. Dem harmlosen Arndt-Reichardtschen Liede ging es übrigens in Österreich nicht anders, als der blutgierigen Marseillaise in Frankreich; beide waren zeitweilig erlaubt, sogar be-

günstigt, zeitweilig wieder streng verboten, je nachdem die Regierung eben in ihren politischen Gefühlen wechselte. Dr. Schmidt hatte solche Ausflüge in die Wiener Umgebung zunächst aus dem praktischen Gesichtspunkt geplant, daß die konzertfeindlichen Sommermonate seinen Verein lockern, vielleicht gar für immer sprengen könnten. Die Wirkung der „Sängerfahrten" ging jedoch weit über diese interne Absicht hinaus. Sie wurden bald zu echten Volksfesten und waren, um mit August Schmidt zu sprechen, „die ersten Lichtstrahlen, welche erweckend in das deutsche Bewußtsein des Volkes fielen, das dem gesungenen Worte mit ganzer Hingebung zuhorchte, denn für dasselbe existierte damals noch nicht das von der Zensur gefesselte gesprochene Wort".

Das große Festkonzert des Männergesang-Vereins am 8. Oktober zählte zu den glänzendsten Produktionen dieser Art. Zur ersten Aufführung gelangten drei eigens für das Jubiläums-Konzert geschriebene umfangreiche Kompositionen für Männerchor und großes Orchester: „Leonidas" von Max Bruch, „Phöbos Apollon" von F. Gernsheim und „Helgoland" von Anton Bruckner. In ihrer Absicht und Ausführung erinnerten mich diese drei Novitäten an die langen, schwierigen und hochstrebenden Chorwerke, welche (1868) Liszt, Franz Lachner, Esser und Herbeck zu dem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Männergesang-Vereins gespendet hatten. Ich fand die bis zum Zerspringen gewaltsame Ausdehnung der Grenzen des Männergesangs bedenklich und meinte, nach all den Anstrengungen, diesen Musikzweig zu höchsten Zielen und selbstständiger Kunstbedeutung emporzuziehen, werde derselbe doch immer wieder mit eigener Schwerkraft in jene bescheidene Region zurückfallen, die ihm von Haus aus behaglicher und

natürlicher ist. Auch in den genannten neuesten Produkten dreier geachteter Meister erkenne ich keinen reellen Gewinn; sie bestärken nur den Wunsch, es möge der vierstimmige Männerchor allmählich wieder mehr in seine Heimat, die Lyrik, und in den engeren Kreis einer poetischen Geselligkeit zurückkehren. Im Vergleich zu jenen im Jahre 1868 aufgeführten Jubiläumschören scheinen mir die vom letzten Sonntag, bei gleich bedenklicher Wahl der Gedichte, noch anspruchsvoller, noch anstrengender, gekünstelter und empfindungsärmer. Man gebe sie einmal ohne Jubiläum und in Abwesenheit der geschätzten Komponisten und sehe zu, wie das Publikum, bei aller Zärtlichkeit für den Männergesang-Verein, sich dabei langweilen wird. Um mit einer Komposition so spröder Stoffe und so ermüdender Ausdehnung das Publikum zu erwärmen und zu entzücken, dazu gehört das Genie eines Schubert. Auch Sonntags schienen die Zuhörer von den neuen Werken mehr ermüdet als erbaut zu sein, doch bezeigten sie den Tondichtern die ihrem Rang und Namen gebührende Achtung. Es braucht nicht daran erinnert zu werden, daß wir von diesen (insbesondere von dem Komponisten des „Fritjof" und „Achilleus") ungleich frischere, gehaltvollere Stücke kennen; diesmal haben sie leider der blendenden Technik ein zu großes Übergewicht über den musikalischen Gehalt eingeräumt und in dem gewaltsamen Streben nach größtmöglichem Effekt das Geheimnis der echten Wirkung verloren.

Virtuosen und Sänger.

Großen Beifall hat ein noch unberühmter junger Pianist gefunden: Herr Max Pauer aus Köln. Er ist geborener Klaviervirtuose und Klavierprofessor, nämlich ein Sohn unseres seit 40 Jahren in London thätigen Landsmannes Ernst Pauer und diesem an Länge und Talent nachgeraten. Ein technisch hoch ausgebildeter Spieler, bei dem aber der gute Musiker stets die Herrschaft festhält über den Virtuosen. Klassische Bildung, ehrliches (nicht überschwängliches) Gefühl, unfehlbare Sicherheit und sorgfältigste Ausarbeitung sprechen aus jedem seiner Vorträge. Gleich das erste Stück bereitete Herrn Pauer eine günstige Aufnahme: Mendelssohns (nachgelassene) E-moll-Fuge mit Präludium. Eine großartige Leistung war die enorm schwierige Toccata in C-dur von Schumann. Indem Pauer das rasende Tempo Rubinsteins vermied, verblieb die Komposition bis zu Ende klar und charaktervoll. Nannten wir die „Toccata" ein enorm schwieriges Stück, welche Bezeichnung verdient dann die C-dur-Sonate op. 1 von Brahms? Und was sind wieder ihre technischen Schwierigkeiten gegen die geistige Arbeit, dem sprunghaften Ideengang dieser Komposition zu folgen, ihre geheimnisvollen Verbindungen

zu ergründen? Die Sonate ist meines Wissens in Wien noch niemals gespielt worden. Bülow, der schon in jungen Jahren auf ganz Apartes ausging, hat die noch ungedruckte aus den Korrekturbogen in einem Hamburger Konzert vorgetragen — vor 41 Jahren! Ein ganz einzig dastehendes „Erstes Werk", das nicht bloß mächtige Phantasie, Originalität und Kombinationsgabe offenbart, sondern zugleich eine für einen Zwanzigjährigen erstaunliche Herrschaft über das Material. Pauer spielte die Sonate bewunderungswürdig. Die ganze Sonate war in männlichem Geist, schwungvoll, dabei mit der korrektesten Genauigkeit durchgeführt. Sie, in richtigem Tempo, auch nur rein herauszubringen, wird jeder schon als eine Meisterprobe anerkennen, der sich daran versucht hat. Tadellos spielte er auch ein Chopinsches Notturno, obwohl diese subtile Traummusik seiner Individualität weniger verwandt scheint; ich vermißte den letzten poetischen Hauch und den Reiz des Zufälligen. In der As-dur-Polonaise von Chopin glänzte Pauer vornehmlich durch seine gleichmäßige Oktaventechnik; für seine Undezimen spannende Hand sind Oktaven freilich ein Kinderspiel.

Ein Virtuose, der keine Kritiken mehr nötig hat, ist Alfred Grünfeld. Grünfeld belebt mit und ohne Klavier die besten Kreise der Wiener Gesellschaft als liebenswürdig moussierendes Element, als guter Geist der Unterhaltung, als Klassiker des Anekdotenvortrages. Das ist so bekannt wie seine glänzende Technik, sein sprühender Rhythmus, sein klangvoller Anschlag, sein unerschöpfliches Gedächtnis. Man braucht darum nicht mit allem einverstanden sein, was in seinem letzten Konzert vorkam. Wenn Grünfeld die E-moll-Fuge von Mendelssohn wie ein melancholisch verträumtes

Notturno auszittern läßt; wenn er Schumanns anspruchslose „Träumerei" (aus den Kinderscenen) in fast unhörbarem Pianissimo, mit Verschiebung, vor sich hinflüstert und auf dem zweigestrichenen A des sechsten Taktes so lange liegen bleibt, daß jeder Zusammenhang verloren geht; wenn er in einem Beethovenschen Rondo, das nur klar und freundlich gespielt sein will, stellenweise schmachtet, fiebert, träumt, wo nichts zu schmachten, zu fiebern, zu träumen ist — so verdient ein solches Einschmuggeln modernster Virtuosen-Manieren schwerlich Anerkennung. Unwillkürlich mußte ich an Alexander Dreyschock denken, welcher, gereizt durch das stereotype Lob seiner kolossalen Bravour, später in jedem Stück „Gefühl" produzierte, immer viel zu viel und an unrechtem Orte. Am bestechendsten wirkt Grünfelds Individualität, wo rhythmischer Schwung der Musik mit seiner eigenen frischen guten Laune zusammenströmen, wie in seiner „Tanz-Arabeske", seiner „Ungarischen Rhapsodie" und Chopins (in seiner Echtheit nicht ohne Grund bestrittenem) E-moll-Walzer.

Von Herrn Hugo Becker hörten wir zwei lange Violoncellstücke. Unmäßiger Violoncell-Genuß macht melancholisch und verdrießlich. Saint-Saëns' Violoncell-Konzert — wir haben es vor Jahren von de Munk gehört — beginnt so sprudelnd und elegant, als hätte es ausnahmsweise gar nicht im Sinn, langweilig zu werden. Und doch besinnt es sich anders und langweilt uns später ganz ordentlich. Mit all seinen bizarren Wendungen und Absprüngen kann es das rasche Schmelzen des Ideenvorrates nicht aufhalten. Ruhiger und gesangvoller erhebt Max Bruch seine bekannte Konzertklage „Kol nidrai". Sehr lange Gebete hört man aber nicht einmal gerne gesungen in der Oper,

geschweige denn gegeigt auf den tiefen Saiten der Schwermut, und noch in der Rekonvaleszenz nach Saint-Saëns' Violoncell-Konzert. Diese mißlaunigen Bemerkungen haben nichts zu schaffen mit Herrn Hugo Becker, welchem für seinen ausgezeichneten Vortrag der beiden genannten Stücke das höchste Lob gebührt. Er hat viele mit Bruchs „Versöhnungstag" versöhnt. Ein Sohn Jean Beckers, des unvergeßlichen Primgeigers im „Florentiner Quartett", hat Hugo Becker die musikalische Empfindung, den feinen Geschmack, die solide Virtuosität seines Vaters überkommen und individuell fortgebildet. Becker spielte noch mit Ignaz Brüll die Brahmssche Violoncell-Sonate op. 99. Unmittelbar auf diese nicht leicht zu fassende, leidenschaftlich wühlende Komposition folgten, von Brüll vorgetragen, vier der neuesten Klavierstücke von Brahms. Es sind dies sieben „Phantasien" (op. 116) und drei „Intermezzi" (op. 117). Lange hatten die Klavierspieler sich nach etwas Neuem von Brahms gesehnt, der gar nicht mehr willens schien, dieses Gebiet wieder zu betreten. Von seinen im ganzen nicht zahlreichen Klavier-Kompositionen drängt sich das meiste in Brahms' erste Periode zusammen; nach seinen berühmten Händel-Variationen (1862) währte es 18 Jahre, bis wieder zwei Hefte „Klavierstücke" und die „Zwei Rhapsodien" erschienen. Seither sind wieder zwölf Jahre verflossen. Mit seiner besten Kraft den großen Chor- und Instrumentalformen zugewendet, scheint Brahms gegen die musikalische Kleinkunst gleichgiltig geworden. Wenn es ihn zur Miniatur-Malerei hingezogen hätte, er würde nicht auf das drängende „Baal, erhöre uns!" der Klavierpriester gewartet haben. Nun werden ihnen doch plötzlich drei Hefte auf einmal beschert. Die sieben „Phantasien" sind kurze Charakterstücke

ungefähr in der Form von Schumanns „Nachtstücke“, „Kreisleriana“ u. dgl., nur ohne Überschriften. Ähnlich geartet sind die drei Intermezzi, welche ganz wohl unter die „Phantasien“ gereiht werden könnten. Sämtliche Stücke klingen entweder wild leidenschaftlich oder schmerzlich resigniert — ein Brevier des Pessimismus. Von den zehn Nummern stehen nur vier in Dur, auch diese bewegen sich langsam, in sanfter Schwermut. Kein einziges heiteres oder scherzendes Stück. Fast durchwegs spricht Brahms hier eine herbe, harte Sprache, die im Affekt auch zu schneidenden Dissonanzen greift. Eine kraftvolle, stolze Natur, die teils schroff, unversöhnt, teils tieftraurig, wie von heimlichem Weh benagt, uns gegenübertritt. Schöne Melodie im engeren, also allgemein giltigen Sinn dürfte wohl nur den Intermezzi in E-moll und E-dur Nr. 2 und 6 der „Phantasien“ nachgerühmt werden. Im großen Publikum dürften diese auf melodiösen Reiz verzichtenden Stücke kaum große Eroberungen machen. Der Musiker möge sich dieselben aber näher besehen. Sie verraten durchwegs die Klaue des Löwen.

*
* *

Brahms' neueste „Klavierstücke“ (op. 118 und 119) schließen sich, in Form und Charakter eng verwandt, an ihre unmittelbaren Vorläufer, die „Phantasien und Intermezzi“, op. 116 und 117. Sie imponieren durch ihren energischen Ausdruck, wie durch geistvolle Technik. Es ist durchaus männliche, ernste Musik, auch herbe und düstere; eine Musik, die nicht auf den ersten Blick gewinnt. Die wild hinstürmende „Rhapsodie“ mit ihrem fünftaktigen Rhythmus und leicht magyarischen Anflug, die ebenso leidenschaftlich erregte „Ballade“ in G-moll, endlich die F-dur-„Romanze“ mit ihrem Wiegenlied-Mitteleinsatz sind echtester Brahms. Man

könnte diese beiden Hefte „Monologe am Klavier" überschreiben: Monologe, wie sie Brahms in einsamer Abendstunde mit sich und für sich hält, in trotzig-pessimistischer Auflehnung, in grüblerischem Nachsinnen, in romantischen Reminiscenzen, mitunter auch in träumerischer Wehmut. Es steckt viel Eisengehalt in den Stücken, und dieser Eisengehalt wird sie lange konservieren. Wie eigenartig berührte uns unmittelbar nach diesen Charakterstücken ein Adagio von Spohr, ein edler, gefühlsschwelgender Gesang, dessen süßer Duft uns einst entzückt hat, so lange die Blume frisch war. Jetzt kommt er uns matt und verbraucht vor. Die neuen Brahms-Stücke sprechen nicht unmittelbar zum Gemüt, nicht schmeichelnd zum Ohr; dafür haben sie kein so frühes Abwelken zu fürchten.

* * *

Das Abschiedskonzert — oder vielmehr die Abschieds-Trilogie der Barbi soll ein Lebewohl für immer bedeuten! Hymen, so würde man im vorigen Jahrhundert gemeldet haben, bricht in das Reich Apollos ein und entführt eine der lieblichsten Musen. Das heißt: Alice Barbi heiratet einen russischen Edelmann und wird nur noch auf ihrem Schlosse singen für ihren Gemahl und einige höchlich erfreute Gutsnachbarn. Wir wünschen ihr, die wir im Salon ebenso vornehm und liebenswürdig gefunden wie im Konzertsaale, ein Eheglück voll Harmonie und Melodie und nicht ohne die sanften Freuden einer so reichen künstlerischen Erinnerung. Als Alice Barbi zum ersten Male, noch unbekannten Namens, in Wien auftrat 1889, ragte sofort ihr künstlerischer Adel siegreich aus dem ringsum treibenden Virtuosengetümmel hervor. Ohne durch eine mächtige Stimme oder ungewöhnliche Bravour zu imponieren, gewann sie bald alle

musikalischen Gemüter durch ihre natürliche Anmut und die edel und fein ausgebildete Gesangskunst, welche ihre Vorträge vergoldet. Schön ist's, wie der verschiedene Inhalt aller dieser Lieder nicht nur aus der Stimme, sondern auch von dem Gesicht der Sängerin leuchtet, ohne daß ihr Minenspiel je ins Affektierte oder Theatralische verfällt. Italienerinnen und Französinnen thun leicht zu viel in dieser belebenden Mimik; die Deutschen meistens zu wenig. Die Grenze des hier Zulässigen ist sehr schwer zu bezeichnen; es lehrt sie nur das ästhetische Gefühl und die angeborene Grazie. Eine treffende Bemerkung schrieb einmal Schumann nach dem Konzert einer italienischen Sängerin: „Hielten sich deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welcher Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander ansingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu sehen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln." . . . .

Bei Schumanns Komposition des „Armen Peter" von Heine fiel mir ein, daß wir von der Barbi, der Spies, von Walter, Scheidemantel, Gura u. s. w. kaum einen Liederabend gehört haben, in welchem nicht Kompositionen Heinescher Gedichte eine große Rolle spielten. Heine hat die deutschen Komponisten unausgesetzt beschäftigt — befehligt

möchte man sagen, wenn man erwägt, wie viele Heinesche Gedichte und wie vielmal ein jedes komponiert worden, von Franz Schubert angefangen bis auf unsere Jüngsten. Die meisten seiner Lieder sind eben wunderbar musikalisch in Form und Inhalt und singen sich gleichsam selbst. Sollte man nicht annehmen, Heine, der Nährvater der deutschen Liederkomponisten, habe wie kein anderer zu beurteilen gewußt, welche Gedichte sich vorzüglich für Musik eignen? Und doch ist es nicht so. Ein interessantes kleines Buch von H. Hüffer „Aus dem Leben Heines" enthält auch ein Kapitelchen über Heines Verhältnis zur Musik. Daraus erfahren wir, daß Heine im Jahre 1851 dem Musikverleger Schloß in Köln auf dessen Ersuchen drei Gedichte eigens zum Zwecke musikalischer Komposition geschickt hat. Welches waren nun diese Gedichte, von deren Eignung zur Komposition der Dichter so fest überzeugt war? Man schlage im Romanzero nach und lese: 1. „Altes Lied", 2. „Nächtliche Fahrt", 3. „Das goldene Kalb!" Komponieren in rein mechanischem Sinne läßt sich freilich alles. Aber man dürfte nicht viele Gedichte finden, die von Haus aus musikalischer Behandlung so stark widerstreben. Ich habe nicht erfahren können, ob eines dieser drei Gedichte komponiert sei; am ehesten dürfte ein Beherzter sich an dem ersten versucht haben, falls ihn die zwiespältige Empfindung in der Schlußstrophe nicht abgeschreckt hat. In der „Nächtlichen Fahrt" glaubt Heine, wie er an Schloß schreibt, „etwas sehr Komponierbares" gegeben zu haben. Auf Schloß' sehr begreifliche Bemerkung, daß er das Gedicht unverständlich finde, antwortet Heine: „Ich mache Sie auf die Hauptsache aufmerksam: Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr ans Land sind ihrer nur

zwei. Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben und höchstens das Wehe ausgerufen hat, welches in der vorletzten Strophe vorkommt. Über die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes; man ahnet nur, daß er ein Akt der Schwärmerei: ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland au petit pied begeht die That aus innerem Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung — er will die Schönheit retten vor Befleckung, von der Welt Unfläterei, und doch weiß er nicht, ob er nicht vielleicht eine Narrheit begeht oder im Wahnsinn handelt. Dieser innere Seelenprozeß, der sich bis zum höchsten Angstruf steigert und ein furchtbares Drama im Dunklen bildet, kann aber durch die Musik am besten wiedergegeben werden." Die Ansicht des Dichters, es könne die Musik dem Dunkel dieser Erzählung abhelfen, wird kaum ein Musiker teilen. Die Musik kann ihre feinsten Kräfte in der Schilderung unbestimmter, schwankender, halbdunkler Stimmungen bewähren, aber die Lücken einer Erzählung kann sie nicht ausfüllen, unverständliche Thatsachen nicht verständlich machen, wesenlosen Schatten keinen Körper verleihen. Von dem dritten Gedicht „Das goldene Kalb" meint Heine selbst, „nur ein sehr geistreicher Komponist dürfte sich an diese Rhythmen wagen." Und doch ist gerade dieses Gedicht leichter zu komponieren als die beiden früheren; einen Komponisten von frivolem Geschmack und keckem Rhythmus vermöchte es sogar zu reizen. Für klassische oder schüchterne Geister ist es nicht gemacht. Offenbach wäre der rechte Mann dafür gewesen.

* * *

Gemma Bellincioni ist eine so starke, originelle Künst-

lerin, daß sie überall — auch im Konzertsaale — uns fesselt. Für das Programm ihres Abschiedskonzertes schien sie mir aber nicht gut beraten. Arie aus dem „Freischütz", Ballade aus dem „Fliegenden Holländer", „Der Wanderer" von Schubert, „Vergebliches Ständchen" von Brahms — ja, sind das die Sachen, die wir von einer Vollblut-Italienerin hören wollen? Die beiden Arien sang sie allerdings in italienischer Sprache, aber schon das fremde Idiom hing an den so ganz deutsch empfundenen und uns nur deutsch vertrauten Gesängen, wie ein Maskenkleid. Dann der Vortrag: geistreich und dramatisch ohne Zweifel, deckte er sich doch nicht mit dem Bilde der Senta, der Agathe, wie es uns von Jugend auf eingeprägt ist. Obendrein hängen beide Arien aufs innigste mit der Scene zusammen; im Konzertsaale wird ihr Vortrag noch einmal so schwer und nur halb so wirksam. Wenn wir die Bellincioni, diese eminent dramatische Natur, im „Freischütz" und im „Fliegenden Holländer" auf der Bühne hörten, in durchaus italienischer Umgebung, dann würden ihre beiden Arien gewiß einen ganz anderen, überzeugenderen Eindruck machen. Ihren Vortrag deutscher Lieder nannte ich schon nach dem ersten Konzert der Bellincioni ein mit großer, fast ängstlicher Vorsicht ausgeführtes Wagestück. Auch diesmal sang sie die Lieder von Schubert, Brahms und Lassen soweit vortrefflich, als es in einer ihr gänzlich ungewohnten, fremden Sprache möglich ist. Daß in dieser fremdartigen Aussprache aus schönem Munde ein eigentümlich pikanter Reiz nistet, sei zugestanden, besonders wenn ein so anmutig belebendes Mienenspiel wie in dem „Vergeblichen Ständchen" hinzutritt. Aber bedauerlich bleibt es immer, daß wir von der Bellincioni, die noch ein französisches und ein spanisches Lied vor-

trug, keine einzige italienische Solonummer zu hören bekamen. Nur mit Herrn Stagno zusammen sang sie die Schlußnummer italienisch: das Kerkerduett aus Donizettis „Poliuto“, und hier erst stand sie als Sängerin auf ihrer Höhe. Wie hat es uns und sie selbst erquickt, das flüssige Gold der italienischen Sprache, das die Schönheit des gesungenen Tons so sehr erleichtert und erhöht! Eine ziemlich geringfügige Komposition, dieses Duett — aber wie sangbar und stimmgemäß im Vergleiche zu Sentas Ballade und zu Agathens Arie! Die brillanteste Koloratur eines Italieners singt sich leichter und schöner als das anscheinend einfache, rein instrumentale Allegro-Thema der Agathe. Donizettis Oper „Poliuto“ ist längst vergessen; ihre Schicksale sind merkwürdiger als ihre Musik. Der geniale französische Tenorist Adolphe Nourrit hatte sich für den Helden von Corneilles Tragödie „Polyeucte“ begeistert und brannte vor Verlangen, ihn in die Oper zu verpflanzen. Er entwarf selbst das Libretto, das von Cammerano in italienischer Sprache ausgeführt und von Donizetti für das San Carlo-Theater in Neapel komponiert wurde. Die neapolitanische Zensur verbot jedoch die Oper als eine Profanation der christlichen Märtyrergeschichte. Nourrit, welcher, damals in Neapel gastierend, den Poliuto singen sollte, empfand dieses Verbot so schmerzlich, daß sein beginnendes Gemütsleiden sich plötzlich steigerte und ihn zum Selbstmord trieb. Donizetti unternahm nach Nourrits Tod eine Umarbeitung für die Pariser Große Oper, wo sein „Poliuto“ 1840 unter dem Titel „Les Martyrs“, mit Duprez als Polyeuct, zur Aufführung kam. Der Erfolg war gering und die Oper so gut wie verschollen, als Gounods religiöse Schwärmerei diesen Stoff neuerdings aufgriff. Lange trug er sich mit

dem Vorhaben, „ein apostolisches Kunstwerk" zu schaffen, und wirklich ist sein „Polyeucte" ein Halb-Oratorium, ein Kompromiß zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Drama. „Polyeucte" (Gounods vorletztes Werk) errang 1877 nur einen Achtungserfolg. Gounod hat kurz vor seinem Tode gegen einen Freund die feste Überzeugung ausgesprochen, für seinen „Polyeucte" werde die Zeit gerechter Würdigung unfehlbar kommen. Ein Glück für ihn, daß er diese tröstliche Selbsttäuschung mit ins Grab nehmen konnte.

1894.

Orchesterkonzerte.

Eugen d'Albert ist als Komponist und Dirigent mit zwei neuen größeren Tonwerken aufgetreten. Das „Vorspiel" zu seiner Oper „Der Rubin" — dem Umfange nach eine stattlich ausgewachsene Ouvertüre — besteht aus zwei Teilen. Ein langes Adagio, das eine sanfte Melodie von Flöten und Oboen über Harfen-Arpeggien ausführt, gilt offenbar der in einen Rubin verzauberten Prinzessin; wir begegnen dem Hauptmotiv wieder im zweiten Akte bei der Entzauberung der Schönen durch den jungen Asaf. Ein rasches Lustspiel-Allegro schließt sich an, das den kühnen Abenteurer Asaf charakterisieren dürfte, worauf als Gesangsthema das erste (Prinzessin-) Motiv in rhythmischer Verkürzung wieder aufgenommen und lebhaft durchgeführt wird. Das ganze Stück ist klar und verständlich gegliedert und effektvoll instrumentiert. Viel Originalität und aus dem Innern quellende Schöpferkraft konnte ich darin nicht entdecken. Bedeutender, schwerer faßlich ist die zweite Komposition d'Alberts, ein sechsstimmiger Chor mit Orchesterbegleitung: „Der Mensch und das Leben". Der Inhalt des Gedichtes von Otto Ludwig liegt in der ersten Strophe ausgeprägt, welche dem Ganzen

wie eine Thesis vorausgeschickt und am Schlusse wiederholt wird: „Mensch, du armer, lebengehetzter, ewig hoffender, ewig enttäuschter Tantalus!" Unverkennbar ist die schon im Text begründete Verwandtschaft der Komposition d'Alberts mit dem „Schicksalslied", zum Teile auch mit dem „Parzenlied" von Brahms. Ludwigs Gedicht gleicht einer Paraphrase der Hölderlinschen Ode von dem beklagenswerten Los der Menschen, „denen es gegeben ist, auf keiner Stätte zu ruhen". Sehr natürlich, daß d'Albert für den gleichen Vorwurf die gleichen Farben gewählt hat wie Brahms. Nur lindert er nicht, wie dieser in dem herrlichen Nachspiele des Schicksalsliedes, die uns erdrückende Verzweiflung durch einen tröstenden Ausblick. d'Albert, sagte ich, malt mit denselben Farben; das giebt noch nicht dasselbe Bild oder ein gleich gutes. Brahms' „Schicksalslied" ist ein herrliches Vorbild, aber ein sehr gefährlicher Nachbar. An solche Werke erinnert nur mit Vorteil, wer ihnen sehr nahe kommt. d'Albert greift zu größeren Dimensionen und reicheren Mitteln als Brahms (vier Hörner, drei Trompeten, drei Flöten, drei Pauken, Tuba, Kontrafagott, Harfe), erreicht aber nicht die erschütternde und zugleich erhebende Wirkung des Brahmsschen Werkes, weil die gleiche Kraft und Tiefe des musikalischen Gedankens fehlt. Mit dieser sich notwendig aufdrängenden Vergleichung sollen aber die Vorzüge von d'Alberts Tondichtung nicht geschmälert sein. „Der Mensch und das Leben" ist ein Werk reifer Kunst, von großer Auffassung des Ganzen und vornehmem Ernst in jeder Note. Unter den jüngeren Komponisten Deutschlands nimmt d'Albert gewiß einen hohen Rang ein. Er vereinigt künstlerischen Ernst und Aufrichtigkeit mit vollkommener Beherrschung aller Kunstmittel. Erstaunlich, wie der Neun=

undzwanzigjährige, der bis vor kurzem ganz der Virtuosenlaufbahn angehörte, zu so früher Meisterschaft gelangen konnte. Was auch in seinen neuesten Werken uns noch immer abgeht, ist der Stempel der Persönlichkeit, die individuelle Physiognomie. In seiner Instrumentalmusik vernehmen wir zwar nicht die Worte, aber die Stimmen Brahms' und des späteren Beethoven; in der Oper (soweit ich nach dem Klavierauszug des „Rubin" urteilen kann) die Stimme Wagners. Es scheint bei d'Albert sich derselbe Seelenprozeß vollzogen zu haben, nur früher, wie bei Liszt und Rubinstein. Die Übersättigung an der Virtuosität, worin alle drei Meister eine noch höhere Stufe und größeren Ruhm nicht mehr erreichen konnten, entfachte in ihnen die glühende Sehnsucht nach eigenem Schaffen und nach gleicher Anerkennung als Tondichter. Liszt und Rubinstein haben im reiferen Mannesalter, d'Albert schon als Jüngling nach der Palme des Tondichters gelangt in den größten, schwierigsten Musikformen. Soweit wir d'Albert bis heute kennen, übertrifft er Liszt und Rubinstein in gediegener ernster Schulung, in kontrapunktischer Kunst, in Beherrschung der Form und des polyphonen Stils. Er erreicht sie aber nicht an sinnlicher Kraft und Eigenart. Übrigens steht d'Albert als Komponist im Anfang seiner Laufbahn und läßt noch einen weiten Ausblick offen. Diesen hier nur ganz allgemein wiedergegebenen Eindruck hat mir auch d'Alberts Es-dur-Quartett (op. 11) bestätigt, das kürzlich von dem Böhmischen Quartettverein mit großem Beifall gespielt worden ist. Es scheint mir bezeichnend, daß der weitaus gelungenste und effektvollste Satz derjenige ist, welcher durch geschickteste Mache und geistreiche Zuspitzung wirkt: das Scherzo. Alle vier Instrumente mit Sordinen,

die zwei oberen Geigen in Terzen pianissimo, geisterhaft auf- und niedersausend, bald von abgerissenen Pizzikato-Tönen geneckt, bald von breiten, gehaltenen Baßnoten gestützt — ein Stück von glänzender Äußerlichkeit. Das Scherzo mußte wiederholt werden, während die drei anderen Sätze, welche nach tieferer Gemütserregung streben, nur schwachen Eindruck erzielten. Besäße d'Albert halb so viel Sinnlichkeit wie reflektierende Kraft, so viel melodische Mitgift wie erworbene Kunst, alle Herzen wären sein.

In einer kürzlich erschienenen autobiographischen Skizze betont d'Albert mit starkem Nachdruck sein „unverfälschtes Deutschtum", das bisweilen ob seines französischen Namens und seiner englischen Geburt angezweifelt wird. Gewiß, den echt deutschen Charakter seiner Kompositionen kann niemand anfechten. Weniger vermag mich seine Polemik gegen die deutschen Opernbühnen zu überzeugen. d'Albert sagt, daß „vielleicht mit Ausnahme von Karlsruhe" (wo d'Alberts „Rubin" mit Erfolg aufgeführt wurde) „auf deutschen Bühnen kein Werk seines eigenen Wertes willen angenommen wird". Das möchte ich doch bezweifeln; freilich rechne ich zu dem „eigenen Wert" einer Oper auch den Vorzug der Bühnentauglichkeit und -Wirksamkeit. d'Albert klagt, daß nur, wer sich in die Gunst eines Intendanten einschmeichelt oder die Schulden eines allmächtigen Kapellmeisters tilgt, in Deutschland eine Oper anbringt, „während der größte Schund, die „Medici", „Freund Fritz" ꝛc." überall gegeben wird. Ich bin kein Verehrer von „Freund Fritz" und „Medici", aber an noch größerem „Schund" — wenn schon das harte Wort gestattet ist — leiden wir in Deutschland keinen Mangel; er hat nur ein anderes Gesicht. Es ist ein wunderliches, ungerechtes Vorurteil, welches meint,

daß in Deutschland mehr neue französische und italienische Opern gegeben werden als neue deutsche. Die Zahl der letzteren ist mindestens drei- bis viermal so groß, aber die deutschen Novitäten vermögen sich selten zu erhalten, während die fremden meistens auf dem Repertoire verbleiben. Daran sind doch nicht gerade die Theater-Direktoren schuld. Sehr groß ist die Zahl der deutschen Opern-Novitäten, die in den letzten dreißig Jahren aufgeführt worden sind, seit Gounods „Faust", A. Thomas' „Mignon" und Bizets „Carmen"; aber „Faust", „Mignon" und „Carmen" erweisen sich bis heute noch lebenskräftig, während von den gleichzeitig erschienenen deutschen Opern die meisten kaum noch dem Namen nach gekannt sind. Man verfolge nur unsere Musikzeitungen. An der Hand der Theater-Statistik darf man die Behauptung wagen, daß es den neuen deutschen Opern viel schwerer ist, am Leben zu bleiben, als ins Leben zu treten. Anfänger bringen freilich ein erstes Werk, auch ein wertvolles, überall nur mühevoll zur Annahme; einem berühmten und gefeierten Künstler jedoch wie d'Albert kann dies unmöglich schwer fallen, wenn seine Oper überhaupt lebensfähig ist.

Zwei Chöre mit Orchesterbegleitung von Hugo Wolf, „Elfenlied" und „Der Feuerreiter", haben großen Beifall gefunden und sind auch das Beste, was ich von diesem auf eng begrenztem Gebiete unendlich fruchtbaren Komponisten kenne. Hugo Wolf betreibt die Lieder-Komposition im großen, nicht heft-, sondern bandweise, darin ein Rivale des Grazer Balladenfabrikanten Martin Plüddemann, welcher in einer eigenen Broschüre gegen die schnöden Verleger wettert, deren Zurückhaltung ihn nötige, für seinen nächsten großen Balladenband eine vorläufige Subskription einzu-

leiten. Hugo Wolf komponiert nicht bloß Gedichte, sondern so zu sagen ganze Dichter. Ein Band Goethe, 51 Gedichte (Preis 25 Mark), ein Band Mörike, 53 Gedichte (Preis 25 Mark) u. s. w. Unser Komponist liebt es leidenschaftlich, die Klavierbegleitung zur Hauptsache, den Gesang zum Anhängsel zu machen, mitunter auch die Begleitung zu einer Art bissigem Störenfried der Gesangspartie. Wie jedes selbstbewußt und revolutionär auftretende junge Talent verfügt Wolf, der angebliche Erfinder des „symphonischen Liedes", über eine kleine enthusiastische Partei. Sie erblickt in Hugo Wolf den Richard Wagner des Liedes, wie in Bruckner den Richard Wagner der Symphonie. Der Ruhm dieser beiden Neuerer soll also, wenn wir es recht verstehen, darin liegen, daß jeder aus seiner Kunstgattung (Lied, Symphonie) etwas macht, was sie nicht sein soll. Mit den zwei obengenannten Chor-Kompositionen vollzieht Wolf den ersten Schritt, wenn auch nicht zu größerer Form (denn beide Stücke sind ursprünglich für eine Singstimme mit Klavierbegleitung erschienen), so doch reicheren Mitteln. Sein Versuch ist geglückt. Beide Stücke gehören jener schildernden, malenden Gattung an, welche dem Talent dieses Komponisten am willigsten entgegenkommt. Die gut deklamierte und meistens stimmgemäß gesetzte Chorpartie bewegt sich über einem blendenden, raffiniert effektvollen Orchester. Im „Elfenlied" sind die subtilsten Künste, im „Feuerreiter" die grellsten der modernen Instrumentierungskunst mit Erfolg aufgeboten. An manchen Stellen des „Feuerreiters" überwuchert leider der Orchesterlärm so stark, daß man kein Wort versteht, was doch gerade in der Ballade nicht ganz gleichgiltig ist. Im Gesellschaftskonzert hat Herr Hugo Wolf sich zum ersten Male einem größeren, nicht ausschließlich wölfisch gesinnten Publi-

kum mit Glück vorgestellt. Unzweifelhaft ein Mann von Geist und Talent, hat er sich nur zu hüten vor Überhebung und vor „guten Freunden".

Ein schönes, lustiges Konzert spendeten die Philharmoniker zum Besten ihres Pensionsvereines „Nicolai". Sie feierten eine Art Nachfasching mit Berlioz' blendend kolorierter „Aufforderung zum Tanze", mit Griegs liebenswürdiger „Peer Gynt-Suite" und der lebensprühenden D-moll-Rhapsodie von Liszt. Das Publikum jubelte, entzückt von dem Glanze der Aufführung und der Kompositionen. Es hat uns wirklich wohlgethan, doch einmal nicht bloß „tiefsinnige" Musik hören zu müssen, nicht in düsteren, steinigen Klüften von lauter Hamlets und Manfreds, Ibsen und Schopenhauer herumgeführt zu werden. Nein, dies eine Mal durften wir in Sonnenschein und Frühlingslust uns tummeln ohne Grübelei und pessimistische Philosophie! In unserer modernen Musik ist ja unbefangener Frohsinn ausgestorben, frische Natürlichkeit verpönt, reizvolle Musik ein Verbrechen. „Freuen wir uns heute der kurzen Lustbarkeit," flüsterte mein vergnügt applaudierender Nachbar mir zu, „eine gewisse zehnte oder elfte Symphonie (Bruckner) steht schon vor der Thür." Das Programm enthielt übrigens auch eine neue ernste Komposition; glücklicherweise keine gar zu „tiefsinnige": das zweite Klavierkonzert von d'Albert. In der Form lehnt es sich an Liszts Symphonische Dichtungen an; vier in einander überleitende Abteilungen bilden dieses „Konzert in einem Satz". Der Anfang sehr romantisch und vielversprechend: ein in leeren Quinten mächtig aufstürmendes Thema, ein Gruß an den „Fliegenden Holländer". Dieses sowie das zweite Thema des Allegro bilden zugleich — verschieden rhythmisiert, harmonisiert,

umgekehrt und verändert — das motivische Kapital für die drei folgenden Abteilungen des Konzerts. So geistreich und kunstvoll d'Albert diese Methode angewendet und mit subtilem Scharfsinne durchgeführt hat, sie bleibt immer bedenklich. Sie schnürt das freie Schaffen des Komponisten ein und schafft zum großen Teile doch nur „Augenmusik", das heißt Motivverkleidungen und Verwandlungen, die nur das Auge des Partiturlesers, nicht aber das unvorbereitete Ohr des Zuhörers erkennt. Die Erfindung fließt in dem Konzerte weder leicht noch reichlich; doch ist ihm vieles Gute nachzurühmen: vor allem der Respekt für Form und Logik, dann die einheitlich noble Haltung, welche grelle Kontraste, barocke Orchester-Effekte verschmäht, schließlich die saubere, sorgfältige Ausführung des Details. Daß es einen prächtigen Tournierplatz bietet für höchstgesteigerte Klaviertechnik, versteht sich von selbst. Schade, daß der Komponist sich in der Wirkung der enorm anstrengenden Oktaven-Passagen, welche „die Krönung des Gebäudes" bilden sollen, verrechnet hat. Das Klavier wird von dem Fortissimo des vollen Orchesters unbarmherzig verschlungen; da ist „der Liebe Müh' umsonst". d'Albert ist gut daran: er kann seine schwierigsten Stücke nach Belieben entweder selbst spielen oder sie von seiner schönen Frau spielen lassen, die an Kraft und Bravour ihm nicht nachsteht. Frau d'Albert, welche wir bereits als Teresa Carreño zu bewundern Gelegenheit gehabt, lieferte in dem Vortrage des ihr anvertrauten Klavierkonzertes ein Probestück verblüffender Virtuosität. Ob ihr Spiel ebenso erwärmend sein könne, wie es blendend ist, läßt sich aus diesem Konzerte nicht wohl beurteilen. Die „innigste Empfindung", welche der Komponist für die einzige Solo-Gesangstelle (zu Anfang des

Adagios) vorschreibt, habe ich aus dem Vortrage der Carreño nicht herausgefühlt.

Ein zweites neues Werk von d'Albert, eine Klaviersonate in Fis-moll, hat uns der Komponist selbst vorgeführt. Sie hat mir weniger gefallen, als sein E-dur-Konzert, ja, offen gestanden, einen recht unerquicklichen Eindruck hinterlassen. Das Beste darin, ganz wie in dem Konzert, ist der Anfang; nach den ersten sechzehn bis zwanzig Takten nimmt das Interesse ab. Mit imposanter Kraft setzt das scharf rhythmisierte geistreiche Hauptmotiv ein, Erwartungen erregend, die nicht erfüllt werden. Daß dieses glücklich erfundene Thema stark an den Anfang von Brahms' Fis-moll-Sonate erinnert, wollen wir d'Albert nicht allzu schwer nachtragen; hat doch Brahms selbst das Hauptthema seiner ersten Sonate in C-dur nicht ohne Einwirkung von Beethovens Sonate op. 106 gefunden. Den zweiten Satz bei d'Albert bilden freie Variationen über ein ziemlich farbloses Andante in D-dur. Wir folgen mit Interesse der eingefügten ersten Variation in Sechzehnteln; unsere Teilnahme ermüdet im weiteren Verlaufe. Sehr viel Kunst, aber langweilige Kunst. Die Nachahmung des späteren Beethoven, unverkennbar in diesen Variationen, äußert sich noch entschiedener in der Wahl der Fugenform für den letzten Satz. Das Studium der Finale in Beethovens Sonaten op. 105 und 110 scheint d'Albert verführt zu haben. Ein orgelmäßig gedachtes grandioses Präludium führt zu einem fünftaktigen Fugenthema, das in winselnder Chromatik und uneinpräglichen Intervallen herumstolpert. Seine mit allen Kunststücken des Fugenbaues geschmückte, unersättlich lange, vielstimmige und vollgriffige Durchführung wird für das Publikum schließlich zum Chaos.

Wir bewundern und bedauern die erdrückende Gelehrsamkeit, welche d'Albert an die Komposition gewendet, und den beispiellosen Kraftverbrauch, welchen die Ausführung gekostet hat. Kein Ohr in der ganzen Welt vermag solches Stimmenwirrsal genießend aufzunehmen, und auch das Auge des Fachmannes dürfte darin eher ein meisterhaft erledigtes Pensum erkennen, als ein Produkt schöpferischer Phantasie. Von den bisher erschienenen Werken d'Alberts hat sein erstes, die Klavier-Suite, als das anspruchsloseste und natürlichste uns am meisten erfreut. Später folgt er sehr merklich dem letzten Beethoven und Brahms. Zwei nicht üble Muster, gewiß. Aber die Individualität d'Alberts leidet unter dieser Botmäßigkeit; er hat es rasch zu erstaunlicher Kunstbeherrschung, aber noch nicht zu einer eigenen Physiognomie gebracht. Den Ruhm d'Alberts, des Klavierspielers, noch erhöhen zu wollen, fällt wohl heute keinem Kritiker mehr ein. Er ist, seitdem wir Bülow verloren und Rubinstein nicht mehr öffentlich spielt, unbestritten der Erste, der Größte von allen. Wer auch nur die Bachsche Orgelfuge in D von ihm gehört hat, mit welcher d'Albert sein Konzert eröffnete, wird vergeblich nach entsprechenden Ausdrücken der Bewunderung suchen für diesen großen Musiker und unvergleichlichen Virtuosen.

* *
*

Einen selteneren Leckerbissen hätten die „Philharmoniker" in ihrem letzten Konzert uns nicht kredenzen können, als eine Novität von — Cherubini! Es ist ungefähr achtzig Jahre her, daß Cherubini seine „Konzert-Ouvertüre" für die Philharmonic society in London komponiert hat. Sie ist außerhalb Englands gänzlich unbekannt geblieben und jetzt erst veröffentlicht worden. Ihre Meisterschaft läßt sich

nicht verkennen, aber auch ihr Alter nicht. Cherubini, der fast nur noch durch seine Ouvertüren fortlebt — die Opern selbst sind bis auf den „Wasserträger“ nahezu vergessen — zeigt uns auch in dem neu entdeckten Orchesterstück die bekannte würdige Physiognomie und erfahrene Meisterhand. Mit seinen bekanntesten Ouvertüren teilt auch die neue den feierlichen Schritt, das echt französische theatralische Pathos, das kühle Feuer. Auch ihr hängt wie eine unabsehbare Schleppe die lange, in Wiederholung derselben Schlußphrasen schwelgende Coda an, wie wir sie als unentbehrlichen Schmuck in den Ouvertüren von Méhul, Sacchini, Boïeldieu und vollends in der gefeierten Semiramis-Ouvertüre von Catel finden. Wir haben Cherubini mit Interesse und Hochachtung gelauscht — ein stärkeres Echo vermag der akademische Pomp seiner Konzert-Ouvertüre in den Herzen unserer Zeitgenossen nicht zu wecken. ... Es folgte Liszts „Orpheus“, dem Umfang nach die kleinste, dem Inhalt nach die ruhigste und einheitlichste seiner symphonischen Dichtungen. Sie wirkt keineswegs abstoßend durch Häßlichkeiten oder Orchesterlärm, wie „Mazeppa“, „Die Hunnenschlacht“, „Faust“, entbehrt aber andererseits des packenden Realismus und der glänzenden Äußerlichkeit ihrer symphonischen Schwestern. Die Komposition gleicht weniger einem geschlossenen Symphoniesatz, als einer melancholisch fortbrütenden Phantasie über ein recht bescheidenes Thema. Nach Liszts „Vorwort“ müßte seine Orpheus-Symphonie eigentlich eine menschheitbefreiende ethische That bedeuten. Streiten wir nicht über Liszts Entdeckung, daß Orpheus in Eurydice „das Symbol des in Übel und Schmerz untergegangenen Ideals beweint“ — wir glauben, daß er einfach seine Frau beweinte. Aber die vermeintliche Bedeutung des

Ganzen beruht auf einem Irrtum. Seinen Schlußworten zufolge beabsichtigte Liszt, „den verklärten ethischen Charakter der Harmonien, welche von jedem Kunstwerke ausstrahlen, zu vergegenwärtigen, die Zauber und die Fülle zu schildern, womit sie die Seele überwältigen, wie sie wogen gleich elysischen Lüften, Weihrauchwolken ähnlich mählich sich verbreiten, den lichtblauen Äther, womit sie die Erde und das ganze Weltall wie mit einer Atmosphäre, wie mit einem durchsichtigen Gewand unsäglichen mysteriösen Wohllauts umgeben". Der Satz ist charakteristisch für Liszts Prosa, wie für seine Musik. Dieser „unsäglich mysteriöse" Orpheus besteht aus lauter zerfließend weicher Muskulatur und hat kein Rückgrat. Es scheint ihm im Philharmonischen Konzert auch nicht gelungen zu sein, „aus versteinten Herzen brennende Thränen zu locken." — Großes Aufsehen erregte der jugendliche Violoncellist Jean Gérardy aus Brüssel. Der etwa zwölf- bis vierzehnjährige Knabe verschmäht das Nachsichts-Privilegium, auf welches „Wunderkinder" Anspruch haben, und tritt als vollwichtiger „Herr Gérardy" auf. In Wahrheit stellt er als bedeutender Virtuose und echter Musiker jetzt schon seinen Mann. Sein Ton ist freilich schwach, wie nicht anders zu erwarten; mit dem Virtuosen selbst wird er schon wachsen, und dann bleibt uns nichts zu wünschen übrig. Der junge Gérardy spielt mit perlender Geläufigkeit, glockenrein selbst in schwierigen Doppelgriffen und Flageoletstellen; er phrasiert mit Geschmack und Empfindung und benimmt sich durchaus natürlich, sicher, unaffektiert. Man lauscht ihm mit Vergnügen und schaut gern in sein hübsches, intelligentes Gesicht. Jean Gérardy ist zweifellos ein großes musikalisches Talent. Seinen Erfolg hat er nur zum kleinsten Teile dem Raffschen Konzert

zu danken, das er vortrug. Es giebt so wenig brauchbare Violoncell-Konzerte, daß man füglich mit jedem zufrieden sein muß. Interessiert hat es uns, Joachim Raff, den geschworenen Zukunftsmusiker, plötzlich so zahm geworden zu sehen. Sein Violoncell-Konzert, reines Virtuosenstück, ist so wenig symphonisch gedacht, daß das Orchester nirgends selbstständig auftritt, sondern durchweg nur als unterthäniger Begleiter des Solisten. Man schmachtet förmlich nach etwas Polyphonie und Kontrapunkt, ja nach ein paar Akkorden der Bläser. Das Andante, eine Romanze im Sechsachteltakt, läßt sich gefällig an, gerät aber bald in ermüdende Breite. Der dritte Satz beginnt mit einem Thema von hausbackener Lustigkeit — ist trotzdem ein gar trauriges Stück. Ein halbwegs gutes Violoncell-Konzert ist ohne eine reichere und reizvollere Orchesterpartie nicht denkbar. . . . . Schließlich hörten wir ein neues Scherzo von Goldmark. Dieses glänzend instrumentierte, geistreiche Stück, das in seinen Rhythmen und Farbenmischungen etwas an das Scherzo von Mendelssohns A-moll-Symphonie und den „Sommernachtstraum" erinnert, wird überall, wo man ein virtuoses Orchester wie unser Philharmonisches besitzt, Effekt machen. Nur der Zusammenhang des Scherzos mit dem einleitenden Andante sostenuto, einer dumpfen, chromatischen Wehklage, wollte mir nicht klar werden. Fast möchte ich letztere für einen nachträglich angefügten neuen Goldmark halten, das Scherzo selbst für eine ältere Komposition.

Chor-Konzerte.

Das erste Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde hat uns ein einziges Stück bescheert: die F-moll-Messe von Anton Bruckner. Wenn damit nachträglich der 70. Geburtstag des Komponisten gefeiert werden sollte, so verstehen und billigen wir vollständig das Löbliche dieser persönlichen Rücksicht. Dieselbe hätte übrigens einige Rücksicht auf das Publikum nicht ausschließen müssen. Die Abonnenten, denen doch nur vier Gesellschaftskonzerte in der Saison geboten werden, sahen, etwas betroffen, gleich das erste gänzlich von Bruckner in Beschlag genommen. Obendrein von einer seiner Messen. Messen gehören in die Kirche — eine Regel, welche durch die beiden für Bach und Beethoven geltenden Ausnahmen nicht umgestürzt wird. Bachs H-moll-Messe und Beethovens Missa solennis haben nicht bloß durch ihre unsterblichen Namen und alles überragende Genialität sich den Einlaß in die Konzertsäle erzwungen, sondern auch durch die negative Eigenschaft, daß sie zu ausgedehnt und zu schwierig sind für den praktischen Gottesdienst. Bruckners F-moll-Messe ist sowohl in der Augustinerkirche als in der Hofkapelle gesungen worden und hat überdies bereits eine Konzertaufführung im großen Musikvereinssaal erlebt. Hätte

man statt der Messe das Tedeum von Bruckner gewählt, so wäre der Komponist durch sein bestes Chorwerk gefeiert und zugleich Raum gewonnen worden für andere, nicht Brucknersche Kompositionen. Denn auch solche zählen, wie man behauptet, noch immer zahlreiche Anhänger. Das Publikum hat zwar nach jedem Hauptabschnitt so lange applaudiert, bis der greise Komponist sich dankend erhob und seinen charakteristischen Kaiser Claudius-Kopf nach allen Seiten verneigte — aber der Totaleindruck war doch Müdigkeit und Enttäuschung. Sowohl die Kirchenmusiken wie die Symphonien Bruckners enthalten großartige Anläufe und geniale Züge. Was wir darin vermissen, ist die musikalische Logik, das schöne Maß, vor allem die Einheit des Stils. Manches erklärt sich aus Bruckners eigenartigem Bildungsgang. In dürftigen Verhältnissen hat er seine besten Jahre als Organist und Schulgehilfe in kleinen Orten verbracht; aufgewachsen in der Kirchenmusik Haydns, Mozarts und ihrer Nachahmer, ist er selber mit rastlosem Fleiß allen Kunststücken des Kontrapunktes und der Fuge nachgegangen. So kam er nach Wien und überließ sich, von neuen Anschauungen überwältigt, plötzlich einer schwärmerischen Begeisterung für Wagner. Dieses Doppelwesen ist er nie ganz losgeworden. Neben Gedanken von schlichtester Bescheidenheit und verjährten kontrapunktischen Schulstückchen begegnen wir in seinen Werken Ausbrüchen grenzenloser Ekstase und verworrener Mystik — Albrechtsberger Arm in Arm mit Richard Wagner. Selten weiß uns Bruckner in der Stimmung zu erhalten; er fängt meistens vornehm und ruhig an, dann beginnt sein Geist zu schwärmen und streckt uns entweder durch einen unschönen Gewaltstreich nieder oder legt uns auf die Folter endloser tödlicher

Monotonie. Wie fromm und würdig, an den Anfang von Brahms' Deutschem Requiem erinnernd, beginnt das Kyrie, um bald in einen wild aufjubelnden Hymnus zu geraten, den wir mit den Worten „Erbarme dich unser" nicht zu reimen wissen. Wie diese Bitte um Erbarmen an ein Gloria erinnert, so könnte das „Gloria" selbst mit seinem maßlosen Lärm und seinen einschneidenden Harmonien beinahe als Dies irae figurieren. Noch unersättlicher in jeder Hinsicht erscheint das Credo. Die dramatisierende und ausmalende Komposition dieses Meßteils beruht auf einer falschen Auffassung, die sich freilich durch die ganze Meßlitteratur hindurch zieht, also gleichsam durch Ersitzung geschützt ist gegen jeden Angriff. Das Credo ist einfach ein aufzählendes Glaubensbekenntnis. Aber nicht wie jemand, der eine vorgeschriebene Reihe von Glaubensartikeln beschwört, tritt der Komponist auf, sondern wie ein Augenzeuge, der überall dabei gewesen und nun lebhaft schildert: so ist Christus gekreuzigt und begraben worden, so ist er auferstanden und so gegen Himmel gefahren! Diese durch Tradition geheiligte, mißverständliche Auffassung entsprang einfach aus einem musikalischen Bedürfnis; der Komponist vermochte ohne die Hilfsmittel des Ausmalens und Dramatisierens nichts anzufangen mit dieser langatmigen und musikalisch unergiebigen Aufzählung von Glaubenssätzen. Daß Bruckner aus dieser Auffassung des Credo den erdenklichsten Vorteil zieht, läßt sich bei seiner Vorliebe für starke Kontraste und langgestreckte Ausführungen denken. Einem blendenden Effekt zu Liebe ignoriert er auch zuweilen den Sinn der Worte. „Expecto resurrectionem mortuorum" (ich erwarte die Auferstehung der Toten) ist ein untrennbarer Satz, ein Ausruf freudiger Zuversicht. Bruckner jubelt auf das Wort

„resurrectionem“ und bringt auf „mortuorum“ eine Art Begräbnisgesang. Das heißt einzelne Worte komponieren und nicht den Sinn des Ganzen. Den günstigsten, einheitlichsten Eindruck macht das „Benedictus“ mit seinem von Wohlklang gesättigten Solo-Quartett. In den früheren Sätzen haben die Solostimmen meist nur einzelne verlorene Worte („Eleîson“, „Credo“) in den Chor hineinzuwerfen und erscheinen neben diesem beinahe als entbehrlich.

Die verfängliche Frage nach der „Kirchlichkeit“ der Brucknerschen Messe will ich lieber nicht berühren. Was in der Musik für kirchlich, für religiös gilt, ist zumeist konventionell und wurzelt in der Tradition. Jede Zeit, jedes Volk fühlt anders in dieser Hinsicht. Positive Regeln lassen sich dafür nicht aufstellen; nur unser Gefühl remonstriert dort, wo die Grenzen des Zulässigen zweifellos überschritten sind. Von der Kirchenmusik zu verlangen, sie solle sich gegen den Musikgeist der Gegenwart absperren, wäre eine Thorheit. Sie hat dies zu keiner Zeit vermocht. Palestrina, der uns jetzt als alleiniges Muster und Heilmittel angepriesen wird, hat nicht mehr im Stil seiner niederländischen Lehrmeister komponiert; Leo oder Scarlatti nicht mehr in dem Palestrinas. Haydn und Mozart verleugneten nicht die weltliche Musik ihrer Zeit und ihres Landes. Wer könnte von wirklich begabten Tondichtern der Gegenwart verlangen, sie sollen als Kirchenkomponisten sich an den Stil des 17. oder 18. Jahrhunderts binden?

Andererseits ist es aber sehr begreiflich, wenn der Kirche von ihrem Standpunkte angst und bange wird vor der fortschreitenden Modernisierung und Materialisierung der Kirchenmusik. Die Führer der neuen kirchenmusikalischen Richtung fühlen dies instinktiv selbst. Schon Beethoven ließ

seine große Festmesse (drei Sätze) im Kärntnerthor-Theater aufführen; Liszt reiste mit seiner Graner Messe von einem Konzertsaal zum andern, Berlioz desgleichen mit seinem Requiem, und Bruckner, wie wir sehen, lebt als Kirchenkomponist vorwiegend im Konzertsaal. Diese Messen sind ob der Häufung ihrer Kunstmittel nicht bloß ungeeignet für die Kirche, sie sind es auch in dem höheren Sinne, daß sie dem Gottesdienst sich nicht unterordnen, sondern ihn rücksichtslos beherrschen, die ganze Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich konzentrieren und so die Absichten der Kirche durchkreuzen. Kann es uns wundern, wenn eine angesehene Partei, die der „Cäcilianer" jetzt so weit geht, jede Instrumental-Musik aus der Kirche verbannen zu wollen? Ein Verlust, welcher am schwersten wohl die katholische Kirche selbst treffen würde, welche in der Musik ein ganz unersetzliches Kultusmittel besitzt. Auf dem Lande und in kleineren Städten bildet die Instrumental-Messe überdies die einzige musikalische Erhebung der Bewohner. Es verschlägt nichts, wenn sie religiöse mit ästhetischer Andacht verwechseln und unbewußt mit dem Segen der Religion auch zugleich die Weihe des Schönen in sich aufnehmen. Das kommt schließlich, sei es auf einem Umweg, doch wieder der Kirche zu gute. Sollten also unsere jüngeren Komponisten die luxurierende Tendenz Liszts und Bruckners noch weiter steigern, so könnte es ihnen leicht widerfahren, daß sie die Kirchenmusik ganz beseitigen, anstatt sie zu bereichern.

Kammermusik.

Herr Rosé spielte mit Herrn Ignaz Brüll eine neue Suite für Violine und Klavier von Goldmark. Wohl in Erinnerung daran, daß eine Violinsuite (op. 11) es war, die nebst der „Sakuntala"-Ouvertüre seinen Ruhm begründete, ist Goldmark jetzt wieder zu jener Form zurückgekehrt. Das neue Werk entfernt sich übrigens in Form und Inhalt so weit als möglich von unserer Vorstellung einer Suite; mit seinen vier umfangreichen Sätzen: Allegro, Andante, Scherzo, Finale, ist es noch immer mehr Sonate als Suite. Es ist natürlich, daß die fortschreitende Zeit alle Kunstformen weiter entwickelt, bereichert, umgestaltet; die moderne Suite besteht längst nicht mehr wie die Bachsche aus sechs bis acht kurzen Tanzstücken von gleicher Tonart. Aber irgend ein Element ihres ursprünglichen Wesens sollte doch beibehalten bleiben, wenn man den Namen beibehält. Für die zumeist charakteristische Eigenschaft der Suitenform halten wir die leichtere, melodiösere Fassung, den volkstümlich anklingenden Inhalt, das Durchklingen von Tanz, Lied, Marsch. Selbst die ausgeführtesten modernsten Werke dieser Form, wie die beiden Serenaden von Brahms, sogar Goldmarks eigene „Ländliche Hochzeit" haben echteren

Suitencharakter als dessen neueste Kammer-Komposition. Diese beginnt mit einem Allegro, das nach einem gesangvollen Mittelsatz unverändert repetiert wird, also in Form der üblichen Scherzos. Goldmark setzt mit einem markierten, marschartigen Thema ein, verliert aber schnell die Lust, es in gleich faßlicher gefälliger Rhythmik weiterzuführen und abzurunden; er zieht uns in die Unruhe leidenschaftlicher Modulation und Chromatik. Glücklicher wirkt der zweite Satz, ein sehnsüchtig singendes Andante der Geige über synkopierten Akkorden. Die Stimmung wird aber nicht festgehalten, sondern zweimal unerwartet durchbrochen — anderer Takt, andere Tonart, anderes Tempo — bis schließlich die erste Melodie zurückkehrt. Der dritte Satz ist der einzige, dessen Thema an die Tanzform mahnt, eine Art bekümmerter Ländler in B-moll; sein zweites Motiv in Des-dur giebt Anlaß zu einem lang durchgeführten interessanten Canon all' ottava. Der lebhafteste, auch umfangreichste Satz ist das Finale; mehr das Produkt geistreicher Arbeit, als leicht und reichlich fließender Erfindung. Die rhythmische Monotonie der sechs Achtel und das zähe Festhalten an einer und derselben Figur beginnen eben die Totalwirkung zu gefährden, da führt ein schmetterndes Hornmotiv uns gleichsam ins Freie und beschließt das Ganze in fröhlichem Aufschwung. Die kräftige Originalität und Jünglingsfrische von Goldmarks erster Violinsuite oder seinem Klavierquintett möge man von der zweiten nicht erwarten; doch wird man auch dieses, von geistreichen Wendungen durchzogene Werk mit Interesse hören und sich namentlich an den beiden mittleren Sätzen erfreuen.

* *
*

An Sonntag-Nachmittagen veranstaltet Herr Duesberg volkstümliche Kammermusik-Produktionen, welche ein zahlreiches und sehr dankbares Publikum versammeln. Ein noch größeres als dieses musikalische Verdienst scheint aber Herr Duesberg um die Säuberung der deutschen Sprache anzustreben. Auf seinem Anschlagszettel zeigt er nicht etwa ein Konzert an, Gott bewahre, sondern ein „Tonspiel". Die „Vortragsordnung" belehrt uns, daß „Eintrittsscheine" an der „Zahlstelle" ausgefolgt werden und „Anmeldungen zu Lehrgängen in der Kammertonkunst an den Leiter des volkstümlichen „Vierspiels" zu richten sind. Der Leiter des „Vierspiels" sieht sich aber doch genötigt, sein Programm ein „klassisches" zu nennen und darin „Quartette" und „Trios" aufzuzählen. Das ist ja das Erheiterndste an allen solchen Deutschreinigungs-Anstalten, daß die Säuberung immer unvollständig bleibt und wälsche Flecken, die um nichts besser sind als die ausgemerzten, hartnäckig stehen bleiben. Herr Duesberg kennt kein Violoncell, sondern nur eine „Kniegeige"; diese ganz ungewohnte und lächerliche Bezeichnung klingt wahrscheinlich schöner. Das gebräuchlichere Wort „Bratsche" ist auch nur ein italienischer Krüppel (von Braccio) und klingt neben dem melodischen Viola ebenso barbarisch, wie neben dem Telephon die neu erfundene „Fernsprechstelle", ein Wort, an dem man sich alle Zähne ausbrechen kann. Musikalisches Gehör scheint überhaupt diesen Reinigungsdeutschen versagt; sie machen unsere Sprache mit Gewalt noch unmelodischer, als sie es schon ist. Übrigens sind Programm, Kasse, Konzert und ähnliche jetzt geächtete Ausdrücke längst keine Fremdwörter mehr, sondern durch jahrhundertelangen Gebrauch uns völlig angeeignet. Die Hetzjagd auf dergleichen angeblich fremdes Wild ist

unbeschreiblich, kindisch. Sie ist obendrein — veraltet. Zur Zeit der Befreiungskriege betrieb man schon diesen sprachlichen Befreiungskrieg, und viel gründlicher. Es existiert aus jenen Burschenschaftskreisen eine Verdeutschungsliste aller musikalischen Kunstausdrücke, worin die Oboë „Hochholz", das Fagott „Tiefholz", die Trompete „Schmettermessing", das Pianoforte „Leisestarkspiel" heißt. Das fremdländische „Klavier" konnte Herr Duesberg nicht beseitigen; warum schreibt er aber regelmäßig „Klavierkünstler" statt Klavierspieler? Man künstelt doch nicht Klavier, man spielt Klavier. Noch wunderlicher figurieren aber auf dem Programm der „Kunstsänger" und die „Kunstsängerin" N. N. Es versteht sich doch von selbst, daß in einem Konzert nicht Kanarienvögel oder Zeisige auftreten. Der günstige Erfolg seiner „Tonspiele" wird hoffentlich Herrn Duesberg über den Kummer hinwegtrösten, daß er an die Spitze seiner „Vortragsordnung" mit großen Lettern drucken muß: Im Saale des Ingenieur- und Architekten-Vereins. Zwei Fremdwörter in einem Atem, zwei Dolche zu gleicher Zeit!

Virtuosen und Sänger.

Drei junge holländische Sängerinnen, Jeanette de Jong, Anna Corver und Marie Snyders genossen den seltenen Anblick eines gedrängt vollen Saales. Frauenterzette, auch Duette hört man fast niemals in Konzerten; es lockte also auch das Programm der drei Holländerinnen als etwas Ungewohntes, Unverbrauchtes. Die Seele dieses Terzetts ist die Sopranistin Jeannette de Jong — ein liebliches, kluges Seelchen in einem zarten Mädchenkörper. Die Stimme, von geringer Kraft, klingt süß und rein, dabei stets erfüllt von Intelligenz und Empfindung. Darum erfreut Jeanette — und sie allein — auch im Sologesang, während ihre im Trio vortrefflichen Partnerinnen wenig Eindruck machen im einstimmigen Lied. Der Mezzosopran von Fräulein Corver, die Altstimme von Fräulein Snyders, an sich von recht ausgiebigem jugendlichen Klang, haben etwas Einfärbiges, Instrumentales, Unlebendiges. An ihrem Vortrag vermißten wir nicht Schulung noch Verständnis, aber beseelte Individualität. Die Empfindung, an der es ja gewiß nicht fehlt, vermag nicht recht den Ton zu durchdringen; es liegt wie eine Fettschicht dazwischen, etwa wie bei sehr vollwangigen Gesichtern, deren Muskulatur die

feinsten Erregungen des Seelenlebens nicht wiederzugeben vermag. Hingegen wirken die Terzette der drei Sängerinnen — sie singen alles auswendig — durch vollkommene Reinheit und schönste Übereinstimmung in der Tonstärke. Das ist alles bis in feinste Nuancen studiert, ausgefeilt, ohne in leblose Korrektheit zu verfallen. Ein holländisches Terzett von Katharina van Rennes, das dreistimmige Wiegenlied von Cherubini, endlich ein köstlicher Canon aus Martinis „Cosa rara" (aus dem knospend schon der künftige Rossini hervorguckt) wirkten mit dem vollen Reiz der Neuheit.

* * *

Die Sängerin Fräulein Adeline Herms sang vier neue Lieder von Anton Rückauf. Sie gehören zu dem Allerbesten, was die jüngste Zeit auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Echtes Zigeunerblut durchglüht den leidenschaftlichen Gesang „Ich schlage dich, mein Tamburin", zarteste Empfindung webt in den „Grüßen", warmes Behagen in dem „Traulichen Heim". So schön Fräulein Herms die Lieder auch vortrug, sie kann sich doch nur ein wohlgewogenes Dritteil des Erfolges zuschreiben — das zweite Dritteil gehörte der Komposition, das dritte der wundervollen Klavierbegleitung des Herrn Rückauf. Das „Tamburin" und die „Grüße" hätte man, schon um dieses Akkompagnements willen, sich gern wiederholen lassen. Eine neue Erscheinung brachte uns dieses Konzert in der Pianistin Dagmar Walle-Hansen. Die junge, kräftige Norwegerin gebietet über eine gewaltige Technik. Ihr kostbarster Schatz ist ihr Anschlag: markig, klangvoll, selbst im Fortissimo nicht verletzend. Weniger befriedigte ihr Vortrag; es fehlt ihm das plastische Gestalten, die klare und aus-

drucksvolle Phrasierung. Wer Schumanns E-dur-Novellette Nr. 7 nicht genau kennt, dem dürfte sie aus Fräulein Hansens Vortrag schwerlich klar geworden sein. Das stürzte in einer aufgeregten Hast unterschiedlos, ohne rhythmische Gliederung dahin; auch der zarteste Mittelsatz entbehrte der Ruhe und Innigkeit. Bravourstücke im engeren Sinne, wie die Lisztsche Polonaise scheinen vorläufig das geeignete Feld für die kühne Virtuosin.

1895.

Orchester- und Chorkonzerte.

„Romeo und Julie“, dramatische Symphonie von H. Berlioz.

Ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit Berlioz seinen „Romeo“ in Wien dirigiert hat. Seither haben wir uns wiederholt an drei Bruchstücken dieser Komposition erfreut — „Romeo allein“, „Liebesscene“ und „Fee Mab“ — das vollständige Werk jedoch war der heutigen Generation unbekannt geblieben. Ihr nachträglich zu dieser Bekanntschaft verholfen zu haben, ist ein Verdienst des Hof-Kapellmeisters Richter. Ein glänzender, eigenartiger Geist wie Berlioz hat vollen Anspruch darauf, daß man sein Hauptwerk ganz, wie er es gedacht und geschaffen, kennen lerne. Das verpflichtet freilich nicht zu ewiger Lieb und Treue. Wahrscheinlich wird man das Gesamtwerk bald wieder achtungsvoll beiseite stellen und sich wie bisher mit den genannten drei Orchesterstücken begnügen. Die Befriedigung, welche ein einheitliches, organisch zusammenhängendes Kunstwerk gewährt, vermag Berlioz' Romeo-Symphonie uns nimmermehr zu bieten. Sie interessiert uns als ein geistreiches Kuriosum, um nicht zu sagen: als ein ästhetisches Monstrum. Die Bezeichnung „Symphonie dramatique“ ist offenbar nur ein Verlegenheitstitel für die neue Gattung,

die Berlioz einführen und gründen wollte. Gesang und Instrumentalsätze, Erzählung, Empfindung und Ereignis sie lösen einander in buntem Wechsel ab, um den Gang der Shakespeareschen Tragödie musikalisch nachzuschildern. Der Gedanke ist so unglücklich wie möglich; fortwährend wird der Hörer aus einer bestimmten ästhetischen Voraussetzung in eine andere geschleudert und wieder zurück. In seiner „Symphonie fantastique", die doch auch Programm-Musik ist, stand der Komponist selbst in der Mitte der Situationen. Es lag nahe, daß er in ähnlicher Freiheit, rein instrumental, die Hauptmomente des Shakespeareschen Dramas, dessen Bekanntschaft er bei allen Gebildeten voraussetzen durfte, vor uns hinstelle. Berlioz läßt sich aber ernstlich auf den Verlauf der Handlung ein, die er doch nicht vollständig wiedergeben kann, und überläßt es dem Notbehelf eines Prologs, diese Lücken auszufüllen. Wenn nun dieser gesungene „Prolog" uns die Handlung des Trauerspiels zu erzählen beginnt, plötzlich von den Capulets und Montagues in dramatisch bewegten Chören unterbrochen wird, dann wieder das Orchester allein lyrische Scenen in langen Symphoniesätzen ausmalt, bis schließlich das Finale ganz in der Oper aufgeht — dann weiß man am Ende nicht mehr, in welchem Vorstellungskreis man sich befindet. Anstatt zu wirkungsvoller Einheit zu verschmelzen, sondern sich die lyrischen, epischen und dramatischen Sätze in Berlioz' „Romeo" spröde von einander und bleiben Bruchstücke. Berlioz' „dramatische Symphonie" ist weder Symphonie noch Oper; ein haltloses und zukunftsloses Mittelding zwischen beiden. Dieser unförmliche Rahmen umschließt aber einzelne Bilder von großer Schönheit, von denen zu sprechen mir oft die gewünschte Gelegenheit wurde.

Berlioz teilt seine Partitur in sieben große Stücke; übersichtlicher ist die gebräuchliche Einteilung in „Prolog" und zwei Teile, jeder zu drei Nummern. Die logische Konfusion des ganzen Aufbaues beginnt schon mit dem Anfang, denn Berlioz bringt noch vor dem Prolog, der uns die kommende Handlung erzählen soll, ein Orchesterstück, das schon mitten in der Handlung steht: „Kampf, Tumult und Intervention des Fürsten." Der Kampf der beiden feindlichen Gruppen wird durch ein fugiertes Allegro wiedergegeben; die beruhigende Dazwischenkunft des Fürsten durch ein langes, furchtbares Recitativ aus dem Schlunde der Posaunen und Hörner. Nur eine mimische Darstellung vermöchte dem Hörer diese Musik zu erklären. Hierauf beginnt der eigentliche Prolog, von einem kleinen Chor im klagenden Unisono gesungen. Er unterbricht zweimal seine Erzählung, zuerst um eine Altistin zwei reizlose sentimentale Strophen singen zu lassen, in welchen das Glück der Liebe gepriesen und Shakespeare ein geschmackloses Kompliment gemacht wird; sodann um einem Tenor-Solo Platz zu machen, welches Mercutios Erzählung von der Fee Mab vorträgt — unbegreiflicherweise mit Chor. Und diese Fee Mab, auf die Shakespeares Trauerspiel nur einmal flüchtig anspielt, wird bei Berlioz später noch einmal, in dem bekannten großen Orchester-Scherzo, behandelt! Das alles ist noch „Prolog". Bekanntlich läßt Gounod vor seiner Oper den kurzen Shakespeareschen Prolog (mit Weglassung der letzten sechs Zeilen) von den Personen des Stückes singen; schlicht und stimmungsvoll, ist dieser einfache Chorsatz viel eindringlicher als das verwirrte Prolog-Potpourri von Berlioz. Dieses bleibt für unvorbereitete Hörer unverständlich, weil die Singstimmen bald erzählend, bald handelnd eintreten

und überdies jeden Augenblick den Platz an das Orchester cedieren. Die nun folgende Erste Abteilung enthält die drei bekannten Orchesterstücke, die Perlen der ganzen Partitur. Die Scene Romeos, der, allein im Garten Capulets, träumerischer Melancholie nachhängt — eine anhaltende Klage der Oboe — ist in ihrer ersten Hälfte sehr ausdrucksvoll, da Berlioz sich hier seinem Gefühl überlassen konnte und keine Geschichte zu erzählen hat. Die sich anschließende Ballmusik atmet eine recht triviale Lustigkeit, insbesondere wo die Melodie dem gemeinen Klang hochgeführter Klarinetten anvertraut ist. Schließlich wird, einem kontrapunktischen Kunststücklein zu Liebe, die Liebesklage Romeos von den Posaunen fortissimo geblasen und — eine echte Berliozsche Groteske — mit der Ballmusik vereinigt. Es folgt wieder ein Gesangstück. Die vom Balle heimkehrenden jungen Herren (zwei getrennte Chöre) preisen in vergnügt schlendernden Gesangsfragmenten die Genüsse der Ballnacht. Unmittelbar daran schließt sich die Balkonscene (Scène d'amour), auf welche das Orchester-Scherzo „Fee Mab" folgt. Jene ist gewiß die rührendste, seelenvollste Musik, dieses die glänzendste, genialste, die Berlioz überhaupt geschrieben. Beide dürften seine übrigen Werke am längsten überleben.

Die zweite große Abteilung enthält gleichfalls drei Stücke (Julies Leichenbegängnis, Romeos Tod, Versöhnung der Parteien durch Pater Lorenzo). Sie ist, wie der „Prolog" vollständig neu für alle jene Glücklichen, die vor fünfzig Jahren noch nicht in Konzerte gingen. Durchaus dramatisch gestaltet, hat diese Abteilung gar nichts mehr zu schaffen mit symphonischer Musik. Der erste Satz, Trauergesang um Julien, würde höchst ermüdend wirken, inter-

essierte er nicht durch den Rollentausch zwischen Chor und Orchester. In der ersten Hälfte psalmodiert der Chor bei leicht fugierter Begleitung auf einem Ton, in der zweiten nimmt er das Motiv des Orchesters auf, und die Violinen bemächtigen sich jenes Tones (e). Das folgende Orchesterstück, „Romeo am Grabe der Julie", könnte man einen Exceß beschreibender Musik nennen, denn abgesehen von der schönen „Invokation" (Englischhorn und Fagott) trachtet Berlioz hauptsächlich die allmählichen Wirkungen des Giftes zu malen, die Schmerzen und Krämpfe des sterbenden Romeo. Wieder eines von jenen Musikstücken, die, ohne Bühne und Schauspieler undenkbar, uns nur den Eindruck von etwas Häßlichem und Unverständlichem zurücklassen. Das Finale ist eine breit ausgeführte Scene Pater Lorenzos mit dem doppelten Chor der Montagues und Capulets. Von kurzen, energischen Zwischenrufen des Chors unterbrochen, erzählt Lorenzo (Baß) das tragische Geschick der Liebenden und ermahnt die feindlichen Stämme in einem immer gewaltiger gesteigerten Arioso zur Versöhnung. Der alte Zwist droht von neuem auszubrechen, aber Lorenzos Beredsamkeit, welche gleichzeitig das Studium Glucks und die melodische Dürftigkeit Berlioz' verrät, siegt, und beide Chöre wiederholen mit höchster Energie, bei betäubender Orchester-Begleitung, den Schwur der Eintracht. Eine heftig aufstürmende Violin-Passage, welche diesen Chorsatz eigensinnig durchkreuzt, habe ich zwar gesehen, in der Partitur nämlich, aber nicht gehört, da sie von dem dröhnenden Fortissimo aller Blechinstrumente rettungslos verzehrt wird. Seltsam, daß selbst die größten Meister der Instrumentierung (auch Weber im „Oberon" und der „Euryanthe") zeitweilig diese Gefahr vergessen. Anhaltend starke Posaunenakkorde

sind eine Flamme, die alle ihr zu nahekommenden Violin-Passagen unbarmherzig frißt.

Die Aufführung der vollständigen Romeo-Symphonie war ein interessantes Experiment, für das wir dankbar sind, ohne uns nach Wiederholungen derselben zu sehnen.

Auch in dem letzten Philharmonischen Konzert war eine Komposition von Berlioz zur Aufführung gekommen, für die kaum eine Nötigung vorlag: die sattsam bekannte kindische Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini". Selbst in Paris, wo jetzt der unbedingte Berlioz-Kultus zu den chauvinistischen Glaubensartikeln gehört, ist man über die Bewunderung gerade dieser Ouvertüre bereits hinaus: „Elle est longue, bruyante, et les motifs en sont empreints de vulgarité," heißt es in der letzten Nummer des Ménéstrel. Berlioz selbst mochte später von dieser unreifen Jugendarbeit nichts wissen und hat aus ihrer Asche einen glänzenden Phönix aufsteigen lassen: die Ouvertüre „Römischer Karneval", der er dasselbe Saltarello-Thema zu Grunde legte. Diese Ouvertüre wird immer willkommen sein, vollends jetzt im Fasching. Überall und von jeher das beliebteste Stück von Berlioz, erlebte der „Römische Karneval" nur in Petersburg das Mißgeschick, durchzufallen. „Wenn man das einem Wiener erzählte, er würde es nicht glauben!", schreibt Berlioz im Jahre 1847. Die „Cellini"-Ouverture an der Spitze des letzten Programmes mußte umsomehr auffallen, als man erwartet hatte, eine Komposition von Rubinstein werde diesen Platz einnehmen. Aber die Philharmoniker haben jetzt von dem Tode Rubinsteins ebensowenig Notiz nehmen wollen, wie vor zwei Jahren von seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum. In dieser fast demonstrativen Unterlassung stehen sie ganz allein da unter den Konzert-

Instituten Wiens. Rubinsteins Orchesterwerke sind mir wahrlich nicht ans Herz gewachsen, aber daß seinen Manen ein musikalisches Totenopfer gebracht werde, erschien mir als eine Pflicht künstlerischer Kourtoisie, wenn schon nicht herzlicher Pietät. Die bedauerliche Zurückhaltung der Philharmoniker wurde vielfach dahin gedeutet, Hofkapellmeister Richter habe in Rubinstein noch nach dem Tode den Anti-Wagnerianer strafen wollen. Dem Hasse der Wagner-Partei ist zwar allerlei zuzutrauen, aber nicht nur sieht Herrn Richter solche Animosität übers Grab hinaus nicht ähnlich, er hätte bei dieser Gesinnung auch die Ouvertüre von Berlioz nicht aufführen dürfen. Denn Rubinsteins Aussprüche über Wagner sind unschuldige Milch gegen das Gift, das Berlioz mit wahrer Wollust gegen Wagner geschleudert hat in seinen Aufsätzen, noch mehr in den zwei Bänden seiner vertrauten Briefe, am meisten wohl in seinen Randbemerkungen zur „Tristan"-Partitur, welche die Bibliothek des Pariser Konservatoriums besitzt. Nach dem Durchfalle des „Tannhäuser" in Paris konnte Berlioz den Jubelschrei nicht unterdrücken: „Jetzt bin ich fürchterlich gerächt!" Die Verbitterung über sein eigenes Künstlerlos hatte diesen so hellen Geist getrübt, sein Urteil umnebelt. Berlioz verkannte in seinem Haß gegen die „Zukunftsmusik" die unleugbar nahe Verwandtschaft, die seine eigene Richtung mit jener verbindet. Anfangs waren es Berlioz' Orchesterwerke, welche auf den jüngeren Wagner einwirkten; am Ende wird wieder umgekehrt Berlioz (in seiner Oper „Les Troyens") von Wagner beeinflußt, wenn auch nicht von Wagners Musik, doch gewiß von dessen Grundsätzen. Berlioz' prophetisches Auge blieb verschlossen für die mögliche Zukunft der „Zukunftsmusik" in Frankreich. Ich war glücklicher im

Prophezeien, als ich nach Berlioz' Tode schrieb: „Die Zeit Wagners wird für Frankreich so sicher kommen, wie sie bereits für Italien gekommen ist." Man muß gegen das, was vorgeht oder herankommt, sich nicht blenden lassen, auch nicht durch die gründlichste Antipathie.

* * *

Dvoraks neue Konzert-Ouvertüre „In der Natur" ist ein sehr erfreuliches Seitenstück zu seiner jüngst gehörten „Karnevals-Ouvertüre". In beiden Stücken pulsiert ein jugendlich drängendes Leben — dort in übermütiger Faschingslust, hier in milderer Frühlingsfreude. A. B. Marx, der einmal mit Mendelssohn über die Farbe einer Komposition stritt, würde die erste Ouvertüre etwa purpurrot, die zweite hellgrün gefunden haben. Aber beide beherrscht dieselbe Freude am schönen Klang, dieselbe melodische Frische, Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Mit den besten Kompositionen Dvoraks haben sie jenes Glücksgefühl gemein, das in unseren pessimistischen Tagen doppelt wohlthuend wirkt. Nach modernem Maßstab wird man vielleicht keine der beiden Ouvertüren „bedeutend" nennen — sie legen es gar nicht darauf an — aber echt und liebenswürdig sind sie, eine Erfrischung nach der Mehrzahl der neuesten Orchesterwerke, die sich für tief und bedeutend ausgeben, während sie nur tief im Größenwahn stecken und bedeutend sind in falschen Kontrasten und angeschminktem Weltschmerz. Zugleich mit diesen zwei Ouvertüren hat Dvorak eine dritte, „Othello", veröffentlicht, also eine Einleitung oder Nachdichtung des Shakespeareschen Trauerspieles. Es dürfte nicht an Stimmen fehlen, welche diese tragische Ouvertüre gegen jene zwei heiteren für die „bedeutendere" erklären. Mir scheint das Gegenteil richtig. Im Karneval und der Frühlings-

Ouvertüre ist Dvorak er selbst, im „Othello“ trägt er eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert. Hier wollte Dvorak einmal tragisch kommen, und da seiner Natur der vernichtende dramatische Konflikt, das Selbstzerfleischen und Blutvergießen ferne liegen, so nimmt er Zuflucht zu künstlicher Injektion. Auch sein „Othello“ interessiert durch geistreiche Züge und wirkt durch instrumentalen Pomp, aber man merkt nicht bloß die Absicht, sondern auch die Anstrengung. Die „Othello“-Ouvertüre sucht den dramatischen Verlauf der Tragödie nachzubilden und verweilt mit grausamer Ausführlichkeit bei dem Erwürgen der Desdemona. Dvorak kehrt hier am unrechten Ort den dramatischen Komponisten hervor; er ist aber kein dramatischer Komponist im eminenten Sinne; das hätte er am rechten Ort, in seinen Opern, zeigen müssen, welche nur durch ihre lyrischen Schönheiten, vorzüglich in gemütvoller und heiterer Stimmung glänzen. Nicht ohne einiges Verwundern wird man in Dvoraks „In der Natur“ ein Motiv entdecken, das auch in den beiden anderen Ouvertüren („Karneval“ und „Othello“) auftaucht. Es heißt, Dvorak habe ursprünglich alle drei Ouvertüren in einem gewissen Zusammenhange gedacht. Ein solcher Zusammenhang ist, wie ich glaube, schlechterdings unverständlich. Gut, daß der Komponist den Einfall aufgegeben hat, die drei Stücke auch äußerlich als etwas Zusammengehöriges erscheinen zu lassen, was sie doch nimmermehr sein können.

Auch eine Novität von Grieg ward uns beschert. Die „Drei Orchesterstücke aus Sigurd Jorsalfar“ sind zur Aufführung des gleichnamigen Dramas von Björnson komponiert, also ursprünglich Zwischenakts- und Bühnenmusik, wie Griegs Musik zu Ibsens symbolisch-nationalem Schau-

spiel „Peer Gynt". In beiden Fällen hat sich der Komponist zu einer nachträglichen Adaptierung für den Konzertsaal entschlossen. Wert und Wirkung dieser Komposition speziell für Björnsons Drama vermag ich, ohne Kenntnis desselben, nicht abzuschätzen. Als Konzertmusik erreicht sie nirgends die reizende (erste) „Peer Gynt"-Suite. Sie hört sich nicht übel an, reizt vorübergehend durch einige norwegische Klänge, ist aber im ganzen von dürftiger Erfindung und sehr bequemer Arbeit. Das Vorspiel ist ein etwas steif idyllisches „Allegretto semplice" (molto semplice!), welches durch das auffallend langsam genommene Tempo an die Grenze des Langweiligen geriet. Es folgt ein ängstlich düsterer „Traum der Borghild", der man wahrscheinlich etwas geborgt hat, was sie nicht zurückzahlen kann. Zweimal springt sie plötzlich auf, fletscht die Zähne, lacht konvulsivisch und legt sich wieder schlafen. Die dritte und letzte Nummer, ein Triumphmarsch, weist auf einen glücklichen Ausgang des Dramas hin. Das Thema des Marsches ist von einer unerschrockenen Alltäglichkeit und wird nur durch das Aufgebot aller materiellen Kraft gesteigert. Schon des Kontrastes wegen freut man sich an dem Trio, einer sanften Geigenmelodie über Harfenakkorden, worauf leider der Marsch wieder losgeht. Von Militär-Kapellen im Freien gespielt, mag er Beifall finden, im Konzertsaal hat dieses brutale Fortissimo aller Blechinstrumente samt Becken, Pauken, großer und kleiner Trommel nur die Wirkung, daß wir aus Goethes Faust zitieren: „Baumwolle her! Der Kerl sprengt mir die Ohren!"

* * *

Tschaikowskys „Symphonie pathétique" hat im letzten Philharmonischen Konzert lebhaften Beifall errungen.

Mag auch ein starker Anteil davon auf die großartige Leistung des Orchesters entfallen — der Erfolg der Komposition war mächtig genug, um nun auch anderen Werken dieses fruchtbaren Tondichters den Weg nach Wien zu bahnen. Man kennt hier nur wenig von ihm, und die Bekanntschaft war obendrein nicht glücklich eingeleitet. Die ersten, zugleich einzigen größeren Orchester-Kompositionen Tschaikowskys, welche man in Wien aufgeführt hat — die Ouvertüre zu „Romeo und Julie“ und ein Violinkonzert — sie sind beide entschieden abgefallen. Wirklichen Erfolg errang nur das von Rubinstein so entzückend gespielte „Lied ohne Worte“ in F-dur — eine Kleinigkeit, aber eine reizende — und das anmutige Streichquartett in D-dur. Nun ist, noch schwerer wiegend, als dritter Erfolg die H-moll-Symphonie hinzugekommen. Sie frappiert zunächst durch ihre eigentümliche Form. Der erste Satz, der nach einem einleitenden Adagio sich in ein nervöses, leidenschaftliches Allegro stürzt, bleibt nicht bis zum Ende in diesem Tempo, sondern weicht bald einem schwärmerischen Andante in D-dur, das sich ausbreitet, nach kurzer Unterbrechung wieder das Wort ergreift und bis zum Schluß behauptet. So geschieht es denn, daß in diesem ersten, dem „Allegro“-Satz, das langsame Tempo weitaus den größten Raum einnimmt. Eine Sonderbarkeit anderer Art ist das Scherzo, welches durchaus im Fünfvierteltakt geht. Diese unangenehme Taktart, eigentlich ein fortwährendes Schwanken zwischen geradem und ungeradem Takt, kommt bekanntlich sehr selten und dann nur episodisch vor (wie in der „Weißen Frau“, in Delibes' „Le roi l'a dit“, im dritten Akt von „Tristan und Isolde“). Konsequent festgehalten durch einen ganzen langen Symphoniesatz, beunruhigt der Fünfvierteltakt Hörer und Spieler. Das Gehör

substituiert stets die ihm bequemeren Maße, zersetzt den Fünfvierteltakt in zwei und drei Glieder oder in drei und zwei — eine Prozedur, die, durch längere Zeit fortgesetzt, bis zur Unerträglichkeit unbequem wird. Für das Tschaikowskysche Scherzo scheint obendrein dieser Störenfried ganz überflüssig, denn ohne den mindesten Nachteil läßt sich das Stück leicht in den Sechsachteltakt einrichten. Die beiden folgenden Sätze stellen wieder die bisher allgemein festgehaltene Ordnung auf den Kopf. Der dritte Satz der Symphonie (Allegro molto vivace) hat vollständig den Charakter eines Finale: rauschend, heroisch, im Verlauf zu immer heftigerem Sturm, zum äußersten Aufgebot aller Orchestermittel anschwellend. Und nun der vierte Satz, das Finale? Ein „Adagio lamentoso“! Wir sind nicht so pedantisch, uns daran zu stoßen. Die gewöhnliche Aufeinanderfolge der vier Sätze einer Symphonie ist zwar psychologisch begründet und historisch anerkannt, immerhin aber keine eiserne Schranke, welche für ewige Zeiten jede Ausnahme oder Umwandlung verböte. Entscheidend bleibt immer, ob die gewählte Anordnung einen psychologischen Grund, einen inneren Zusammenhang nicht vermissen läßt. Der Tschaikowskyschen Symphonie liegt offenbar ein verschwiegenes poetisches Programm zu Grunde; gleich der erste Satz mit seinem rhapsodischen Wechsel von Adagio und Allegro, von Dur und Moll deutet auf eine leidenschaftliche Herzenstragödie. Den meisten Zuhörern wäre wahrscheinlich ein Programm erwünscht, das sie des Ratens überhebt; ich erblicke darin eher einen Beweis für die musikalische Natur des Komponisten, daß er seine Musik für sich sprechen und uns lieber raten läßt, als durch eine gebundene Marschroute sich selbst und uns zu vergewaltigen. Die „Symphonie pathétique“ nimmt unter den uns bekannten

Werken von Tschaikowsky auch dadurch eine eigene Stelle ein, daß sie gar kein national-russisches Kolorit aufweist. Welch traurige triviale Kosakenlustigkeit mußten wir uns in den Finales seiner Serenade op. 48, seines Violinkonzerts, seines D-dur-Quartetts oder im dritten Satz seiner Suite op. 53 gefallen lassen! Nichts dergleichen in seiner Symphonie, welche im Charakter durchaus westeuropäisch, eine edlere Gesittung und innigeren Herzensanteil verrät. Insbesondere der erste und der letzte Satz, die mir weitaus die besten scheinen, enthalten Momente von rührender Empfindung und reiner Schönheit. Im zweiten Satz ist nichts außerordentlich, als der leidige Fünfvierteltakt; der dritte, glänzend und feurig in seiner größeren ersten Hälfte, verliert leider gegen den Schluß hin jedes Maß dafür, was ein normales Ohr an Lärm und Ausdehnung eines Stückes ertragen kann. Liszt und Rubinstein sind nicht ohne Einfluß darauf geblieben. Jedenfalls danken wir Herrn Hofkapellmeister Richter für die Bekanntschaft mit diesem originellen und geistreichen Werk, welches trotz unschöner, rein opernmäßiger Züge und einer erbarmungslosen Länge doch eine starke Wirkung hervorgebracht hat. Der Erfolg, den Tschaikowskys Oper „Pique-Dame“ auch außerhalb Rußlands erzielt, dürfte unser Hofoperntheater auf diese Novität aufmerksam machen.

*
* *

Bizets zweite Orchester-Suite „L'Arlésienne“ ist, nach der bekannten ersten, eine etwas dürftige Nachlese aus seiner Bühnenmusik zu Daudets Drama. Die für die Theater-Aufführung bestimmte Original-Partitur enthält nicht weniger als 25 Nummern, worunter manches feine und reizvolle melodramatische Stückchen. Wie viel Musik hat doch Bizet

aus dieser überaus einfachen provençalischen Dorfgeschichte zu ziehen gewußt! Daudets Schauspiel ist vielleicht das einzig existierende, in welchem die Hauptperson und Titelheldin, das verführerische Mädchen aus Arles, gar nicht auf der Bühne erscheint. Es wird nur immer von ihr gesprochen; unsichtbar, aus der Ferne bewegt sie die ganze Handlung und treibt den liebeskranken jungen Frédéri in den Tod. Wie ihre Vorgängerin, so besteht auch diese zweite Suite aus vier bunt aneinander gereihten Stücken mäßigen Umfangs: Musik, die eng mit der Bühne zusammenhängt und mehr durch ihre provençalische Lokalfarbe als durch tieferen Gehalt wirkt. Überall jedoch erfreut uns Bizets Originalität und Feinheit in melodischer wie harmonischer Gestaltung, sowie sein spezielles Talent für exotische Klangmischungen. „Tiens, on entend ronfler les tambourins!“ wie es in Daudets Schauspiel heißt. . . . Nach Bizet erschien Humperdinck mit einer „Humoreske“ betitelten Orchester-Komposition. Das Stück — ohne Posaunen und auch sonst ohne besondere Prätensionen — ist ein marschartiges Allegretto mit einem Trio in ländlerischem Dreivierteltakt, nach welchem der erste Teil wiederholt wird. Vielleicht ein aus einer Jugend-Symphonie gerettetes Scherzo? Warum es „Humoreske“ heißt, weiß ich nicht; von Humor ist nichts darin zu spüren. Vielleicht ist gerade das der Humor davon. Nichts weniger als originell, mehr Kapellmeister- als Zukunftsmusik, hört sich das wohlklingende Stück immerhin recht gefällig an. Ohne die mächtige Protektion der Geschwister Hänsel und Gretel wäre aber die „Humoreske“ von den gestrengen Philharmonikern schwerlich zur Aufführung hervorgezogen worden.

Bald darauf bot man uns noch eine andere Novität

von Humperdinck. — Seine Idee, Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" als Ballade für Soli, Chor und Orchester zu komponieren, war nicht ganz so glücklich, wie der Einfall mit Hänsel und Gretel. Der Text ist überall sinngetreu behandelt, aber stark auseinandergezogen und aufgebauscht, um dem Stück zu anständiger Konzertlänge zu verhelfen. In dem sinnlichen Ausmalen geht freilich der Komponist mitunter zu weit. Bei der Erzählung, daß Mancher, der auf Krücken nach Kevlaar gewallt, „jetzo tanzet auf dem Seil", fällt das mächtig anwachsende Crescendo mit den flink hüpfenden Violin- und Klarinettfiguren, welche diese wunderbare Verwandlung mit der Anschaulichkeit von etwas Gegenwärtigem zu schildern versucht, völlig aus dem epischen Ton des Gedichtes. Ebenso das H-dur-Fortissimo des Chores und der Blechinstrumente zu den Worten: „Da lag hingestreckt ihr Sohn, und der war tot". Die ganze Komposition läßt uns völlig gleichgiltig; sie hat kein musikalisches Leben, weder melodische noch rhythmische Kraft. Die Singstimmen folgen mit ihrem gleichmäßigen Wechsel von Viertel- und Achtelnoten pendelartig dem Versmetrum; diesen blutleeren Gesang glaubt der Komponist prächtig aufzufrischen durch eine gekünstelte Orchester-Begleitung, welche geschäftig mit kleinen Imitationen, Figurationen und wechselnden Instrumenten experimentiert. Deutsche Erbsünde. Mit solcher peinlichen Filigranarbeit im Orchester rettet man keine Melodie, in der nichts steckt. Nicht ein Takt offenbart schöpferische Kraft; die „Wallfahrt" trägt ebensowenig einen persönlichen Stempel, ebensowenig eine charakteristische Physiognomie, wie Humperdincks kurz zuvor aufgeführte „Humoreske". Es mangelt diesem Komponisten bei großer technischer Geschicklichkeit durchwegs an eigener Erfindung.

Und das ist entscheidend. Als der gefeierte Jomelli in einem Streit über das Talent Piccinis den Ausschlag geben sollte, that er es mit dem feierlichen Ausrufe: „Questi è inventore!“ Mit diesen drei Worten dachte der ältere Meister seiner Bewunderung für Piccini den kräftigsten Ausdruck zu leihen. In der That hat er damit das Wesentliche der künstlerischen Produktion, das in der Musik mehr als in jeder andern Kunst ein fortwährend Neuesschaffen und Erfinden ist, treffend bezeichnet. Wer in der Musik kein „Erfinder“ ist, wem die geheimnisvolle Kraft versagt, in Tönen und aus Tönen selbständig Schönes, Neues zu schaffen, der kann ein technischer Virtuose, ein geistreicher Experimentator werden — ein musikalisches Genie nimmermehr. Die „Wallfahrt“ und die „Humoreske“, in denen erst der richtige, persönliche Humperdinck sich uns präsentiert, ohne Hänsel und Gretel, kinderlos, melodienlos — sie haben die Vermutung bestätigt, die ich nach seiner Oper über den Umfang seines Talents auszusprechen wagte. Damit war ich weit entfernt, Wert und Wirkung speziell von „Hänsel und Gretel“ zu unterschätzen. Ich gehöre nicht zu den „Thoren“, denen, nach Goethe, niemals einfällt, „wie sich Verdienst und Glück verketten“. Die neue Idee, ein Kindermärchen mit bekannten Kinderliedern zur Oper zu machen, das war das „Glück“; im raschen Ergreifen und Ausführen lag das „Verdienst“. Die beiden Elemente sind hier nicht mehr zu trennen; sie verschmelzen sich zu dem „Stein der Weisen“: dem Erfolg. Was hat nicht noch alles beigetragen zu diesem ungeheueren Erfolg! Welcher Glücksfund für alle großen und kleinen Bühnen: eine Oper ohne Tenor, ohne dramatische Primadonna, ohne Kostümprunk und mit zwei Kinderrollen, um welche sich die jungen Sängerinnen raufen!

Trotzdem bleibt es dabei, daß die nicht von Humperdinck komponierten Kinderlieder die melodische Essenz seiner Oper ausmachen und alles Übrige geschickte Nachbildung Wagnerscher Deklamation und Instrumentierung ist. Nein, Humperdinck ist kein „Inventore“. . . .

Hierauf spielte Herr Hugo Becker ein Violoncell-Konzert von Haydn. Mit einer so veralteten, nüchternen Gelegenheits- oder Gefälligkeits-Komposition wird es dem besten Violoncellisten schwer, Effekt zu machen. Das sind lauter Gedanken und Nichtgedanken, die hundertmal von Papa Haydn ausgesprochen und seither durch tausende von Händen gegangen sind. Kein glänzendes Orchester-Zwischenspiel erweckt uns aus dem leichten Schlummer dieser Violoncell-Solos, keine energisch kontrastierende Stimmung hebt die einzelnen Sätze von einander. Gewiß die dankbarsten Verehrer von Haydns Quartetten werden eingestehen, daß wir diesem Violoncell-Konzert entwachsen sind, welches weder Pietät noch Virtuosität zu neuem Leben erwecken können. . . . Die Besucher des Gesellschaftskonzerts, denen das Wasser der Langweile bereits ziemlich hoch an den Hals stieg, wurden erst ganz zuletzt durch Brahms' starke Faust herausgezogen. Man gab ihnen den ersten Satz — leider nur den ersten — des „Triumphliedes“, das, ein Monument erstaunlicher Kunst und patriotischer Begeisterung, in ferne Zeiten hineinragen wird. —

Kammermusik.

Während im Philharmonischen Konzert Dvorak mit seinen neuen Ouvertüren „In der Natur" und „Karneval" triumphierte, haben gleichzeitig zwei Quartettvereine uns mit Novitäten dieses hochbegabten Komponisten erfreut. Diese Kompositionen haben einen starken inneren Zusammenhang mit Amerika, wo Dvorak seit 1891 als Direktor des Newyorker Konservatoriums lebt. Gerade in dem Lande, dessen praktisch geschäftliche Atmosphäre die künstlerische Phantasie so leicht austrocknet, entwickelt Dvorak eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Nachdem er daheim mehrere Jahre geschwiegen, sendet er auf einmal ganze Schiffsladungen Musik herüber: Orchester- und Kammer-Kompositionen, Klavierstücke, Duos, Gesänge. Die interessantesten daraus bereiten uns eine große Überraschung; sie zeigen nicht mehr die Einwirkung slavischer Volksmelodien wie Dvoraks frühere Werke, sondern die eines viel unmusikalischeren fremden Elementes: der Negerlieder. Es ist merkwürdig, wie Dvorak diese burlesken Melodienbrocken, die ihn in dem fremden Weltteil wahrscheinlich bis zum Überdruß umschwirren, künstlerisch zu verwerten und zu gestalten weiß.

Naturlaute, die der Europäer zu verachten pflegt, sind ihm zu ergiebigen künstlerischen Motiven geworden. Damit hat er seinen Kompositionen ein ganz neues originelles Element eingeimpft, welches reizt und anregt. Ausdrücklich wollen wir die Hoffnung aussprechen, daß diese „amerikanischen“ Kompositionen, so reizend sie sind, nur eine Episode in Dvoraks Künstlerleben bedeuten, und daß er, heimgekehrt, wieder Musik ohne Transfusion von Negerblut schaffen werde. Vorläufig geben wir uns diesem neuen wildfremden Zauber mit rückhaltlosem Vergnügen hin. Man spielte Dvoraks Streichquartett in F-dur, op. 96. Wem wären nicht diese neuen Themen und Motive aufgefallen, auch die neue Art der Verarbeitung? Nach einer Mitteilung des Musikforschers Mr. Krehbiel in Newyork sind diese fremdartigen Motive dem Volksgesang der Neger des amerikanischen Südens nachgebildet; Eingeweihte wollen in diesen Negerliedern aus der alten Welt importierte, hauptsächlich dem Schottischen verwandte Volksweisen wiederfinden. Ungeheuer ist der Erfolg dieses Quartetts in Amerika. Zum ersten Mal in Boston am Neujahrstage 1894 aufgeführt, ist es von dem Kneiselschen Quartettverein binnen Jahresfrist fünfzigmal gespielt worden. Im ersten Satz waltet ein gutmütiges Behagen, das sich im Scherzo und im Finale zu einer kindlichen, ja komischen Lustigkeit steigert. Die monotone Klage des Adagios, mehr Trägheit als Trauer, droht ermüdend zu werden, aber Dvorak weiß sie durch reizende Klangeffekte und wechselnde Begleitungsfiguren geschickt zu beleben. Das Finale hat bei außerordentlicher Einfachheit der Themen einen hinreißenden rhythmischen Zug. Ein naher Verwandter dieses F-dur-Quartetts und mir noch sympathischer ist das Streich-Quintett in Es-dur, op. 97.

Der erste Satz ist nur leicht amerikanisch angehaucht, klingt sehr musikalisch und bewegt sich in festeren Formen. Das Scherzo hingegen, das effektvollste Stück, ist auf ein echtes Negermotiv von gleichen Viertelnoten aufgebaut, zu welchem die acht Bässe die originelle rhythmische Begleitung einer Handpauke imitieren. Wer in London die „Christy's Minstrels" gesehen hat, wie sie allabendlich in St. James-Hall tanzen und singen, der sieht hier die komischen schwarzen Kerle leibhaftig vor sich. Aber mit welcher genial einfachen Kunst ist dieses naturwüchsige Thema behandelt, umgestaltet, und von einem gemäßigteren Mollsatz unterbrochen und schließlich in reicherem Schmuck wieder zurückgeführt! Es folgen Variationen über ein elegisches Thema im Dreiachteltakt, voll köstlicher Einfälle und köstlicher Klangeffekte. Das Finale, ein lustig einherspringendes Allabreve, ähnelt in Haltung und Charakter dem Finale des früher genannten F-dur-Quartetts. Es ist die einfachste, naivste, zufriedenste Musik, die vielleicht seit Haydn komponiert wurde; das sorglose Ohr vergnügt sich daran, ohne daß sich unser Geist einen Augenblick langweilt. Tiefere Saiten unseres Gefühlslebens werden freilich nicht berührt, Seelenkämpfe und Leidenschaften haben kein Wort dareinzusprechen. Man wird auch keine philosophischen Offenbarungen aus dieser Musik heraufholen können, wie es jetzt Mode ist. Die Wagnerianer finden bekanntlich in jeder Oper ihres Meisters den ganzen Schopenhauer; ja in neuester Zeit entdeckte ein geistreicher Nietzscheaner — geistreich sind sie alle — in Chopin den Vorläufer — Friedrich Nietzsches! Herr Przybyszewski (so lautet sein melodischer Name) beweist dies in einer eigenen Abhandlung, worin es heißt: „Nietzsche ist die Übersetzung Chopinscher Musik in die

philosophische Sprache; Analyse und Deduktion aus dem Material, das Chopin geliefert hat. Wo Chopin aufhört, setzt Nietzsche an.“ Nein auf die Ehre als Ahnherr oder als Vollender eines philosophischen Systems gefeiert zu werden, darf Dvorak nicht hoffen. Seine Quartette lehren keine Philosophie, am wenigsten eine pessimistische. Sie werden manchem zu einfach und gesund erscheinen, nicht tief, nicht bedeutend genug. Ich halte es mit Ehlert, der vor nahezu zwanzig Jahren über Dvoraks „Slavische Tänze“ schrieb: „So etwas Erfreuliches thut uns recht not. Die Männer, welche uns in der Musik gegenwärtig am meisten interessieren, sind so furchtbar ernst. Wir müssen sie studieren, und nachdem wir sie studiert haben, einen Revolver kaufen, um unsere Meinung über sie zu vertheidigen. Ich denke es mir wonnig, wenn wieder einmal ein Musiker käme, über den man sich ebensowenig zu streiten brauchte, wie über den Frühling.“

Noch eine andere Novität von Dvorak bekamen wir jüngst bei Rosé zu hören: ein aus sechs kurzen Stücken bestehendes Klavier-Trio (op. 90), „Dumky“ benannt. Darüber weht noch nicht das amerikanische Sternenbanner; schon der Titel bekennt die südslavischen Farben. Dumky ist die Mehrzahl von „Dumka,“ was beiläufig Elegie oder Klagelied bedeutet. Wir kennen diese fremdartig klagenden, langgezogenen Töne, in die sich Dvorak förmlich verliebt hat. Eine solche „Dumka“ steht schon in seinem schönen Sextett op. 48, dann in dem E-dur-Quartett op. 88 u. a. an Stelle des Adagio. Das neue Klavier-Trio besteht aus sechs solchen „Dumky.“ Es sind ganz reizende Nummern darunter; aber ihre Anzahl läßt eigentlich keinen Totaleindruck zu. Da jede solche Dumka in sich zwiespältig ist, aus

der Schwermut plötzlich in Fröhlichkeit überspringt, so muß der Hörer im Verlauf der sechs kurzen Stücke zwölfmal diesen jähen Stimmungswechsel durchmachen. Wir vermissen die innere Notwendigkeit für die Vereinigung dieser sechs Dumky, denn sie stehen keineswegs wie die vier Sätze einer Sonate in einem Verhältnis des Gegensatzes oder der Steigerung zu einander. Ihre Verbindung zu einem Trio scheint mehr einer Laune entsprungen, mit der wir jedoch nicht hadern wollen, daß sie in wunderlicher Form uns so Liebliches und Charakteristisches dargeboten hat. . . .

* * *

Wir haben binnen wenig Tagen zwei neue, noch ungedruckte Kompositionen von Brahms zu hören bekommen: Sonaten für Klarinette und Piano. Jede Novität dieses sparsam zurückhaltenden Tondichters versetzt unser Publikum in eine festliche Stimmung. Diesmal versprach gar sein herrliches Klarinett-Quintett eine hoffnungsvolle Deszendenz! Nach einander ein Quintett, ein Trio und zwei Sonaten — Brahms' Spätliebe für die Klarinette scheint zu förmlicher Brautschaft gediehen. C. M. Weber und Brahms, zwei so grundverschiedene Naturen, begegnen sich in der Vorliebe für dieses Organ schwärmerischer Romantik; sogar in der Thatsache persönlicher Anregung durch einen idealen Klarinettisten. Weber hat ihn in Bärmann, Brahms in Herrn Richard Mühlfeld gefunden, dem berühmten Blasengel der herzoglich meiningenschen Kapelle. Den neuen Klarinett-Sonaten danken wir eine ganz eigenartige Bereicherung unserer Kammermusik. Die packende Wirkung, welche das Klarinett-Quintett namentlich in seinem genialen, tief ergreifenden Adagio ausübt, hat Brahms in den zierlicher geformten Sonaten freilich nicht erreicht. Be-

schiedener an Wuchs und gelasseneren Temperaments besitzen doch beide die Vorzüge echt Brahmsscher Prägung. Anders als im Quintett hat im Duo die Klarinette entschieden die führende Stimme; der Komponist, der sie weislich in den Grenzen ihrer schönen Wirkungen hält, verfügt hier über keinen sehr weiten Spielraum. Er kann unmöglich in jedem der acht Sonatensätze stets überraschend Neues bringen, ohne nicht auch manchmal an Stellen seiner früheren Klarinett-Kompositionen zu erinnern. Entzückend ist der erste Satz der Es-Dur-Sonate. Ein Thema, wie vom Himmel gefallen, oder richtiger, aus schönster Jugendzeit herüberduftend, voll süßer Schwärmerei und drängendem Liebesglück! Um dieser Melodie willen, mit welcher die Klarinette ohne jedes Vorspiel anhebt, sich am eigenen Gesang berauschend, ist mir dieser Satz der liebste und die Es-dur-Sonate lieber als die zweite in F-moll. Der zweite Satz, ein Allegro appassionato in Es-moll, unterbricht den der Klarinette weniger zuträglichen Gefühlssturm, um in einen gesangvollen, langsamen Dur-Mittelsatz einzulenken, nach welchem der erste Teil zurückkehrt und in tiefen Schalmeitönen leise hinstirbt. Ein Sechsachteltakt, Es-dur, in dem sinnenden, bequem schlendernden Gang, den Brahms für seine mittleren Sätze liebt, bringt einige reizende Variationen und leitet unmittelbar in das Finale, welches bei geringerer Erfindung doch einen effektvollen Abschluß bildet. . . . In der F-moll-Sonate ist der erste Satz (gleichfalls ein Allegro appassionato) der musikalisch bedeutendste, nicht so sehr durch melodiöse Erfindung als durch seine vielgestaltigen geistvollen Kombinationen. Ein stimmungsvolles kurzes Andante in As-dur verwendet in schönem Wechsel alle hohen und tiefen Klangwirkungen der Klarinette. Ihm folgt der

unmittelbar ansprechendste aller Sätze: ein Allegretto grazioso, dessen idyllische Anmut und Heiterkeit an Schubertsche und an Brahms' eigene Ländler erinnert. Es wird überall Eroberungen machen. Frisch und behend strömt das Finale dahin, ein rascher alla breve-Satz, in welchem eine Klarinettfigur von stakkierten Achtelnoten originell und witzig heraussticht. Beiden Sonaten steht bei näherer Bekanntschaft ein wachsender Erfolg bevor. Gehören sie auch keineswegs zu den schwerfaßlichen Werken, so liegen doch ihre feinsten Züge nicht gerade auf der Oberfläche. Die historische Weihe und der Nimbus der ersten Wiener Aufführung werden freilich nicht jeder Stadt zu teil: Brahms und Mühlfeld einträchtig zusammenwirkend! Über Mühlfelds unvergleichliche Kunst kann ich heute nur konstatieren, daß sie ganz die alte geblieben. Brahms, den Schöpfer dieser schönen Sachen, selbst am Klavier zu sehen, ist uns immer ein Anblick voll freudiger Rührung. Mag er auch mitunter mehr in sich hinein und für sich spielen, als für das Publikum — ungefähr wie Schumann zu dirigieren pflegte — es kann ihn doch keiner ersetzen.

Virtuosen und Sänger.

Wir hörten im Philharmonischen Konzert einen neuen, vielbesprochenen Tonkünstler: den Pianisten Joseph Hofmann. Wie gegenwärtig sein jüngerer polnischer Landsmann Bronislaw Hubermann, so gehörte kurz zuvor der (jetzt sechzehn- bis siebenzehnjährige) Hofmann zu den angestaunten Wunderkindern. Außer seinem Talent verfügt er über eine interessante „Legende". Vor acht Jahren in Amerika konzertierend, erregte er durch sein kränklich übermüdetes Aussehen das Mitleid eines reichen Menschenfreundes, welcher den talentvollen Knaben der Gefahr fortgesetzter Ausbeutung entziehen wollte. Er bot dem Papa Hofmann eine große Summe gegen das Versprechen, den kleinen Joseph mehrere Jahre lang nicht öffentlich auftreten, sondern in Ruhe weiterstudieren zu lassen. Der Handel wurde geschlossen und hat bei dem jungen Künstler vortrefflich angeschlagen. Die übernächtige Bläſſe ist von seinem feinen intelligenten Gesichte verschwunden und sein Klavierspiel zu sicherer Meisterschaft gediehen. Hofmanns hochausgebildete Technik, sein klangvoller Anschlag, auch die Art, zu phrasieren und zu betonen, erinnern auffallend an seinen Meister Anton

Rubinstein. An Kraft natürlich steht er hinter diesem Titanen zurück. Rubinsteins D-moll-Konzert setzt die Virtuosität des Pianisten auf eine starke Probe; der junge Hofmann hat sie glänzend bestanden, ja in dem beschleunigten Tempo des Finales noch ein Übriges gethan. Ob er auch so viel Tiefe und Gemüt besitzt wie Bravour, das läßt sich nach diesem Rubinsteinschen Konzert, das weder tief noch gemütvoll ist, nicht entscheiden.

Erwartungsvoll begrüßte das Publikum einen jungen Violin-Virtuosen, Herrn Willy Burmester, dem ein schnell erworbener, wohlverdienter Ruhm vorausgeeilt war. Mit dem glänzenden Vortrage eines Paganini-Konzertes und der „Faust"-Phantasie von Wieniawski gewann er die Zuhörer; mit einem (mir nicht bekannten) Solo-Bravourstück verblüffte er sie. Alle erdenklichen Kunststückchen und Hexereien erschienen in diesem Blendwerk zusammengedrängt. Neben seiner kolossalen Technik besitzt Burmester einen nicht eben großen, aber schönen Ton, Reinheit der Intonation in allen Lagen und warme Empfindung. Auf die Virtuosität scheint er vorläufig den Hauptaccent zu legen, wie dies auch die Wahl seiner Vortragsstücke verrät. Burmester, der wie ein ernster norddeutscher Kandidat aussieht, erinnert trotzdem in seinem Spiel an den Spanier Sarasate in dessen bester Periode. Die letzte Zeit hat einen ganzen Frühling prächtiger junger Geiger hervorgezaubert. Es blüht das tiefste, fernste Thal — das Geigen will nicht enden! . . .

Aus Rußland stammt der kleine fünfzehnjährige Pianist Markus Hamburg, der zum ersten Male vor das Wiener Publikum getreten ist. Er spielte Chopins E-moll-Konzert mit außerordentlichem Talent und ebensolchem Erfolg. Das Stück erheischt bekanntlich nicht bloß eine zur Meisterschaft

ausgereifte Technik, sondern auch die feinste Empfindung. Ich erinnere mich nicht, es schöner gehört zu haben, als von diesem Knaben. Zu seinen auffallendsten Vorzügen gehört ein klangvoller Anschlag, der im leisesten Verklingen wie im Fortissimo immer den schönsten Ton aus dem Instrumente zieht; sodann sein ungemein lebhaftes rhythmisches Gefühl. Er brachte in die Chopinsche Musik, die so leicht zu sentimentaler Verschwommenheit und Ueberfeinerung verleitet, kräftigere Accente, lebhaftere Farben, ohne je die Grundstimmung des Werkes zu alterieren. Man darf dem jungen Künstler eine große Zukunft prophezeien. Ganz merkwürdig ist doch der jüngste Nachwuchs an außerordentlichen Virtuosen: gleichzeitig erscheinen hier zum ersten Male Joseph Hofmann und Markus Hamburg, Willy Burmester und Bronislaw Hubermann. Die Lücken, welche der Tod in die Reihen unserer größten Pianisten und Geiger gerissen hat, beginnen sich wunderbar schnell zu füllen.

*
* *

Höchlich interessierte die Sängerin Frau Lillian Henschel. Die geistreiche kleine Amerikanerin mit dem blassen, pikanten Gesichtchen sang zwei Koloratur-Arien von Händel und Rameau, unter deren gehäuftem Schmuck der eigentliche Körper, Fleisch und Knochengerüste der Musik, beinahe verschwindet. Für Preisaufgaben dieses Stils eignet sich am besten eine Stimme, die leicht beweglich, wie ein feines Seidenfädchen, nirgends durch ihr eigenes Volumen behindert wird. Aus Frau Henschels Vogelkehle kam das alles überaus zierlich und geschmackvoll heraus. Allerdings mußten die Zuhörer auf den entfernteren Plätzen scharf aufpassen, um nichts von diesem holden Gezwitscher zu verlieren. Daß

man vom Texte kein Wort verstand, konnte hier nicht schaden, denn sowohl Händels wie Rameaus Arie dürften allenfalls solfeggiert werden, da beide zunächst der Gesangs-Virtuosität dienen und im rein elementaren Klang schwelgen. In der Händelschen Arie hält sich der Dichter thatsächlich an das Bild des flatternden Vogels; dieser wird dem Komponisten zum musikalischen Motiv. Welch hochausgebildete Gesangstechnik wurde damals bei jeder Primadonna vorausgesetzt! In derselben Händelschen Oper „Allessandra", worin Faustina Hasse jene Vogel-Arie sang, rivalisierte mit ihr (1726) eine zweite, ebenso große Sängerin, die Cuzzoni. Beide mußten als Solosängerinnen gleichmäßig bedacht und am Schluß des ersten Aktes in einem effektvollen Duett vereinigt werden. Von ähnlichem Charakter, nur melodisch weniger reizvoll, ist eine zweite von Frau Henschel vorgetragene Koloratur-Arie aus Rameaus Oper „Hyppolyte et Aricie" (1733). Ein Gesangstück von Rameau, dem großen französischen Zeitgenossen Händels, ist heute ein seltenes Ereignis und darum doppelt interessant. An Kraft und Reichtum der musikalischen Erfindung steht Rameau gegen Händel weit zurück; speziell als Dramatiker überholt er diesen in vielen Stücken. In Rameaus „Castor et Pollux" herrscht eine Gewissenhaftigkeit gegen das Wort und die Situation, sogar eine Energie des dramatischen Ausdruckes, wie wir ihnen in Händels ganz dem italienischen Modegeschmack huldigenden Opern nur ausnahmsweise begegnen. „Hippolyte und Aricie" war die erste Oper Rameaus und behandelt denselben Stoff, wie Racines „Phädra". Von der Händelschen Arie wie von der Rameaus könnte man sagen, sie gehören zu jenen Musikstücken, die einmal schön waren. Heute von überwiegend historischem Interesse, bedeuten sie

mehr einen Triumph der Sängerin als des Komponisten. Nicht das Genie der beiden Meister spricht daraus, sondern der Geschmack ihres Publikums und der Glanz einer entschwundenen Gesangskunst. Heute leben wenige Sängerinnen, welche solchen Aufgaben vollkommen gewachsen sind. Kein geringer Ruhm für Frau Henschel, daß sie zu diesen wenigen zählt.



Denksteine.



1.

Ferdinand Herold.

(Zum hundertjährigen Jubiläum 1891.)

Am 28. Januar 1791, — ein Jahr vor Rossini — ward Ferdinand Herold, der Komponist des „Zampa" und des „Zweikampfs", in Paris geboren. Durch sein intensives, eigenartiges Talent und dessen starke, nachhaltige Wirkungen behauptet Herold einen ausgezeichneten Platz in der Geschichte der französischen Oper. Seine Nation zählt ihn zu ihrem Ruhmesbesitz und nennt ihn vorzugsweise den „Poeten der französischen Musik", auch den „französischen Weber". „Herold avait la qualité, moi j'ai la quantité," äußerte Auber, um den Unterschied zwischen ihnen beiden zu charakterisieren. Der Komponist der „Stummen von Portici" ist hier ungerecht gegen sich selbst, denn auch ihm verdanken wir Werke von „Qualität" — allein ein Körnchen Wahrheit steckt doch in seinem Aperçu. In seinen besten Momenten zeigt Herolds Talent mehr Tiefe und mehr Farbe, als Aubers leicht hinflatternde Musik. Der Zeit nach Frankreichs erster romantischer Komponist hat Herold auch in Deutschland die lebhaftesten Sympathien gefunden, ja mit seinem „Zampa" hier stärker und nachhaltiger gewirkt, als in seiner Heimat. Auf die Festvorstellung, mit welcher Paris

den hundertsten Geburtstag seines Lieblingskomponisten feiert, dürfte nur die allgemeine Trauer über Delibes' plötzliches Hinscheiden einen dunklen Schatten werfen. In dem Reigen der musikalischen Hauptstädte, welche Herolds Jubiläum feiern, glänzt Wien — durch seine Abwesenheit. Es spielt wieder dieselbe traurige Rolle, die das Hofoperntheater an dem hundertsten Geburtstage von Spohr, von Boieldieu und von Auber gespielt hat.

Ferdinand Herold entstammte einer Musikerfamilie deutscher Abkunft. Der Großvater war Organist in einem elsässischen Städtchen; der Vater, im Elsaß geboren, hatte in Hamburg bei Ph. Emanuel Bach studiert und später als Klavierlehrer seinen Wohnsitz in Paris genommen. Er hat eine Menge Sachen für Klavier und für Harfe komponiert. Sein Freund und Landsmann Louis Adam, Vater des Komponisten des „Postillon von Lonjumeau" und Gründer einer berühmten Klavierschule, war der Pathe Ferdinands. Der Tod des alten Herold versetzte die Witwe in peinliche Sorgen um die Zukunft ihres Sohnes. Nur für Musik passioniert, wollte dieser von einer Beamten-Karrière nichts hören, obwohl der Minister Chaptal ihm Anstellung und Beförderung versprach. Da hatte die Mutter den kühnen Einfall, eine Komposition des zwölfjährigen Ferdinand dem alten Grétry vorzulegen. Der berühmte Komponist des „Richard Löwenherz" prüfte das Stück aufmerksam und reichte es der Mutter mit den Worten: „Das ist voller Fehler; aber er soll nur fortfahren. Sie können sicher auf seine Zukunft zählen." Die brave Frau hat das Eintreffen dieser Vorhersagung erlebt, sie hat den Triumph des „Zampa" und des „Zweikampfs" erlebt, aber auch den herbsten Schmerz: ihren Sohn um volle 27 Jahre zu überleben. Sechzehn-

jährig trat Herold ins Konservatorium, ein tüchtiger Violinspieler und Pianist ersten Ranges. In der Komposition unterrichtete ihn Méhul. Er liebte den Jüngling zärtlich und bewahrte ihm zeitlebens die treueste Freundschaft. Als preisgekrönter Stipendist der Regierung ging Herold nach Rom und ein Jahr später nach Neapel, wo er die Töchter Murats im Klavierspiel unterrichtete. Am 5. Januar 1815 erlebten die Neapolitaner ein sehr seltenes Schauspiel: sie hörten und applaudierten eine von einem Franzosen komponierte italienische Oper. Das war „Die Jugend Heinrichs des Fünften" von Herold. Die Oper gefiel und erhielt sich auf dem Repertoire. Der junge Autor schrieb sehr unbefangen darüber in sein Tagebuch: „Ich glaube, es ist ein verfehltes Werk. Bei jeder Aufführung entdecke ich neue Fehler: unbedeutende Phrasen, Längen, Ideen, die hübsch im Zimmer und unwirksam im Theater sind. Ich will aus diesem Versuche Nutzen ziehen für künftige bessere Arbeiten." Die Italiener warfen ihm vor, Mozart zum Vorbild genommen und „gelehrt" geschrieben zu haben. Er läßt sich nicht beirren und schreibt an seine Mutter: „Das ernsthafte Genre der Italiener halte ich für schlecht; ich will in Deutschland studieren." Der vierundzwanzigjährige Herold, von Méhul in ernster Schule erzogen und stets für deutsche Tondichtungen eingenommen, fühlte sich während seines zweijährigen Aufenthaltes in Italien immer mehr von der italienischen Musik abgestoßen. Im selben Maße wächst seine Sehnsucht nach Deutschland, vor allem nach Wien. Unter vielen Mühen und Gefahren unternimmt er die Reise. In Venedig hört er noch den berühmten Sopranisten Velluti im letzten Stadium seines Ruhmes. Ein besonderer Kauz; was er im Alter an Tönen einbüßte, das ersetzte er an

Federn auf seinem Helm. Er wollte schließlich in jeder Oper sein erstes Entrée nur zu Pferde machen, und zwar von einem Hügel herab, aus dem Hintergrunde der Bühne. Vierzehn Tage nach seiner Abreise von Venedig erreicht Herold in miserablem Zustand Wien. Mit Mühe gelingt es ihm, der keinen Paß besitzt, Aufnahme in einem kleinen Vorstadtwirtshaus zu finden. Seine Lage wird immer bedenklicher; Österreich im Krieg mit Frankreich, die Polizei auf der Jagd nach ausweislosen Fremden und französischen Spionen. Nach vielen vergeblichen Schritten, eine Aufenthaltsbewilligung zu erlangen, klopft er endlich an die Thür des Hofkapellmeisters Salieri. Dieser vielverlästerte und doch stets hilfreiche Mann verschafft dem jungen Unbekannten Zutritt zum Fürsten Talleyrand, dem Vertreter Frankreichs beim Wiener Kongreß. Herold bleibt fortan unbelästigt. So oft als möglich besucht er das Kärntnerthor-Theater. Er ist entzückt von dem Wiener Orchester, entzückt von den Opern Salieris, Gyrowetz', Weigls, am meisten aber von der „Zauberflöte".

Herold war ein Kind der Stimmung, des augenblicklichen Eindrucks. Er spottet selbst über seine wetterwendige Natur: „Jetzt, wo ich ruhig in Wien leben kann, brenne ich vor Verlangen, abzureisen." Und seitdem er italienische Musik nicht mehr zu hören bekommt, befällt ihn eine Art Sehnsucht nach ihr. „So sehr ich zufrieden bin," schreibt er in seinem Tagebuch, „Italien verlassen zu haben, um den deutschen Geschmack zu studieren, ich erkenne doch, daß es vielleicht gefährlich wäre, ausschließlich diese starke, gedrängte Musik zu hören, die nur zum Ohre und zum Verstande spricht, nicht zur Seele. Ach, was habe ich nicht alles der italienischen Musik Böses nachgesagt! Jetzt erkenne ich mein

Unrecht täglich mehr." Man sieht, in seinem Innern bereitet sich ein Kompromiß vor zwischen deutschem und italienischem Stil, im Sinn und Geschmack seiner eigenen, der französischen Nation. Auf dem Rückweg nach Paris verweilt Herold in München. Immer hinterher nach seinem Ideal, der deutschen Musik, eilt er in ein großes, vom ganzen Hof besuchtes Konzert. „Un Mr. Weber, directeur du théâtre de Prague", spielt ein Klavier-Konzert und ein Duo mit Klarinette eigener Komposition. Herold findet sein Spiel virtuos, doch ohne Geschmack; in der Komposition nicht eine schöne Idee; das Klarinett-Duo zum Einschlafen. Dieser „Mr. Weber" war kein anderer, als der Komponist des Freischützen, den Herold später so schwärmerisch verehren sollte.*) Der Aufenthalt in München war das letzte Kapitel in Herolds musikalischer Reisenovelle. Wir finden ihn im Herbst 1815 wieder in Paris. Er erlangt trotz aller Bemühungen kein Textbuch, wohl aber eine vorübergehende Anstellung an der von Madame Catalani dirigierten italienischen Oper, als Gesangs-Korrepetitor und Begleiter auf dem Klavier. Die Catalani wollte nur immer allein glänzen, und da sie eine ebenso klägliche Darstellerin war, wie blendende Konzertsängerin, deren Stimme keine Seele hatte, sondern nur Raketen, so war das Theater durch ihre Direktion bald vollständig ruiniert. Im Begriff, eine große Konzerttour durch

---

*) Das fast unbegreiflich abfällige Urteil des jungen Herold hat einen seiner neueren Biographen zu der Vermutung verleitet, der Münchener Konzertgeber sei nicht Karl Maria Weber, sondern der Prager Konservatoriums-Direktor Dionys Weber gewesen. Es war aber doch Karl Maria Weber, der im Sommer 1815 in München sein C-dur-Konzert und das Klarinett-Duo mit Bärmann gespielt hat. Dionys Weber war ein Theoretiker, aber kein Klavierspieler von Ruf und hat niemals in München konzertiert.

ganz Europa zu machen, wünschte sie Herold als „compositeur-accompagnateur“ mitzunehmen. Schon hatte er, nach langem Zaudern zugesagt, als ein unvermutetes Ereignis ihn in Paris zurückhielt, und zwar für sein ganzes Leben. Boieldieu, der Komponist der Weißen Frau, läßt eines Tages den ihm persönlich unbekannten Herold zu sich bitten und sagt ihm mit freundlichem, zeitweilig von Schmerzen verzerrtem Lächeln: „Ich habe jetzt eine Oper in der Arbeit, komme aber, von der Gicht gepeinigt, nicht recht vorwärts. Der erste Akt ist fertig, — wollen Sie den zweiten komponieren?“ Wie von einem Blitz der Vorsehung getroffen, blieb Herold einige Minuten sprachlos, dann nahm er an und hat dem Meister, der ihm so großmütig eine Karrière eröffnete, zeitlebens die rührendste Dankbarkeit bewahrt. Sie blieben von dem Augenblick herzliche Freunde; dem älteren von beiden war es bestimmt, den jüngeren zu beweinen. Ihre gemeinsam komponierte Oper war ein Gelegenheitsstück, das als musikalisches Feuerwerk zur Hochzeit des Herzogs von Berry abgebrannt werden sollte. Es hieß „Charles de France“ und wurde mit Erfolg gegeben. Als Mitarbeiter Boieldieus durfte Herold sich nunmehr an namhafte Textdichter heranwagen. Théaulon gab ihm sein Libretto „Les rosières“. Diese Oper, in welcher Herold noch nicht sich selbst gefunden, sondern bald Mozarts, bald Méhuls Stil nachgeahmt hatte, fand ob einiger reizender Melodien großen Beifall und zahlreiche Wiederholungen. Noch dasselbe Jahr (1817) brachte Herolds Zauber-Oper „Les clochettes“. Das Sujet ist das bekannte Märchen von Aladin und seiner Wunderlampe. Man hatte nur die Lampe in ein Glöckchen verwandelt und den Namen Aladin in Azolin, aus Rücksicht für eine von der Großen Oper

angenommene „Wunderlampe" von Nicolo Isouard, welche aber erst fünf Jahre später zur Aufführung kam. Das „Zauberglöckchen" war der erste große Erfolg Herolds und ein Kassenmagnet für das Theater. In Wien wurde das „Zauberglöckchen" 1821 mit zwei Gesangseinlagen von Franz Schubert gegeben. Auch Ballette für die Große Oper komponierte Herold, sechs an der Zahl, von denen „La fille mal gardée", und die „Somnambule villageoise" (mit Scribe) die beliebtesten waren. Die Kunst, Balletmusik zu schreiben, war damals nicht viel mehr, als eine Kunst des Arrangierens. Die Melodien, welche der Komponist aus alten und neuen Werken entnahm, oft auch aus Vaudeville-Refrains und Straßenliedern, sollten nur die Pantomime der agierenden Personen erklären. Das geschah oft am besten durch ein Erinnerungsmotiv aus irgend einem bekannten Stück. So hat Herold zu dem Streit der beiden Bäuerinnen in der „ländlichen Nachtwandlerin" das bekannte Zankduett aus „Maurer und Schlosser" sehr glücklich angebracht. An graziösen Stücken eigener Erfindung ließ er es übrigens auch im Ballet nicht fehlen.

Wir kommen nun zu den drei Opern, welche Herolds Ruhm begründet und weit über Frankreichs Grenzen hinaus verbreitet haben. Die erste, „Marie" (in Deutschland mit dem Nebentitel „Verborgene Liebe"), ist eine rührende kleine Dorfgeschichte, die (1826) großen Erfolg und eine blitzschnelle Popularität erlangt hat. Die zarte, natürliche Empfindung, welche die Hauptrolle beseelt, gewann alle Herzen; im übrigen hat „Marie" noch nicht die künstlerische Reife und Selbständigkeit der beiden letzten Opern Herolds und verrät den starken Einfluß Rossinis. Diesem Zauber konnte sich in den zwanziger Jahren thatsächlich kein Opernkomponist

entziehen. Im Kontakt mit Rossini haben Herold wie Auber ihre ersten Funken gesprüht.

Zu dieser Zeit begannen die Pariser Konservatoriums-Konzerte Beethoven und Weber eifrig zu kultivieren. Herold begeisterte sich an ihren Werken und suchte in seinen letzten Opern die Rossinischen Flitter kräftig abzuschütteln. Der Erfolg des „Zampa" (1831) in Paris war günstig, aber von kurzer Dauer. Die Oper begeisterte Deutschland, eroberte sich die bedeutendsten Bühnen Italiens, siegte in allen französischen Provinzstädten, während in Paris die Erinnerung daran eingeschlafen schien. Desto glänzender gestaltete sich in Paris der Triumph von Herolds nächster Oper: „Le Pré-aux-Clercs" („Die Schreiberwiese" in deutscher Bearbeitung „Der Zweikampf"), deren leichterer, anmutig geistreicher Stil dem französischen Geschmacke mehr zusagte. „Zampa" hat in Paris bis zum Jahre 1891 kaum 600 Aufführungen erlebt; „Der Zweikampf" feierte bereits im Jahre 1871 seine tausendste und dürfte jetzt bei der Zahl 1600 angelangt sein. In der Opéra Comique ist nur die „Weiße Frau" von gleichem Erfolge begünstigt gewesen. Beide Opern, „Zampa" wie „Der Zweikampf" sind unseren Lesern zu wohl bekannt, als daß wir länger dabei verweilen dürften. Als man den Komponisten nach dem letzten Akte des „Zweikampfs" stürmisch hervorrief, trat nach einiger Zeit ein Regisseur mit der Meldung hervor, Herold sei außer stande, vor dem Publikum zu erscheinen. Die freudige Aufregung über den großen Erfolg seines Werkes hatte Herold einen Blutsturz zugezogen. Er sank ohnmächtig in die Arme seiner Freunde, die ihn nach Hause brachten und in das Bett legten, worin er sterben sollte. Herold hat noch einen Monat nach jenem, für ihn so ver-

hängnisvollen Triumph gelebt. Er starb am 19. Januar 1833, erst 42 Jahre alt. Sein Leben konnte im ganzen ein glückliches heißen; er wußte von schlechten Textbüchern zu erzählen, aber nicht von eigentlichen Mißerfolgen; er hatte nach Neigung geheiratet, ein ansehnliches Vermögen erworben und volle Befriedigung gefunden daheim, bei seinen zärtlich geliebten Kindern. Er besaß Glück, besaß Ruhm, besaß alles — nur das Leben, das jetzt so schön zu werden versprach, hat ihn im Stich gelassen.

2.

Rossini.

(Zu seinem hundertsten Geburtstag.)

(1892.)

„Sie gratulieren mir zu meiner Rüstigkeit? Ich habe ja erst kürzlich meinen achtzehnten Geburtstag gefeiert!“ So scherzte der zweiundsiebzigjährige Rossini, als ich mich über sein gutes Aussehen freute. Er war am 29. Februar des Schaltjahres 1792 geboren, hatte also thatsächlich nur alle vier Jahre einen Geburtstag. Der stets heitere alte Herr hätschelte dieses Datum als einen willkommenen Anlaß zu allerhand Späßen. Ich war so glücklich, ihn in den Jahren 1860 bis 1864 wiederholt in seiner Villa zu Passy besuchen zu dürfen und auch in seiner Stadtwohnung einer seiner berühmten Musik-Soiréen beizuwohnen. Er bot das schöne Bild eines weltberühmten Mannes, der freiwillig den Strom der Vergessenheit überschifft und alle schlimmen Leidenschaften weit hinter sich am Ufer zurückgelassen hat. Seine ruhige Heiterkeit und Liebenswürdigkeit wird jedem, der ihn gekannt, eine teure, unverwischbare Erinnerung bleiben. Als ein Weiser, „der sich ohne Haß vor der Welt verschließt“, hatte er seit zwanzig Jahren keine Einladung angenommen,

kein Theater besucht und, kleine Spazierfahrten ausgenommen, sein Haus nicht verlassen. Freilich kam die Welt zu ihm, und oft mehr, als ihm bequem war. Er mußte sich viel anbeten und anwundern lassen, aber auch das ertrug er mit einem reizenden, halb gutmütigen, halb satyrischen Humor. Sein ausdrucksvolles Gesicht leuchtete fast immer in dem Abendrot einer fröhlichen Behaglichkeit. Ernste, gerührte Stimmung überkam ihn nur, wenn er von seiner Kindheit und seinen Eltern sprach. Als Kind armer Leute hatte er eine Jugend voll Arbeit und Entbehrung erlebt — eine trübselige Jugend könnte man sagen, hätte sein übermütig glückliches Temperament Trübsal aufkommen lassen. Seinen Geburtsort Pesaro verließ er schon als Kind und zog mit seinen musizierenden Eltern auf kleinen Bühnen herum. Der Vater blies das zweite Horn im Orchester, die Mutter, die eine hübsche Stimme besaß, aber keine Note kannte, war Sängerin. Der kleine Gioacchino leistete von seinem zehnten Jahr an den Eltern Beistand. Er sang in den Kirchen, akkompagnierte im Theater auf dem Klavier, repetierte mit den Künstlern, gab eine kleine Rolle in Paërs „Camilla", dirigierte Orchesterkonzerte und brachte vergnügt den Eltern seinen kärglichen Verdienst. Sobald er im stande war, zu komponieren, schuf er gegen sechs Opern in einem Jahre, weil eine jede ihm 200 Lire eintrug. Die kindliche Liebe, die sein ganzes Leben erfüllte, zwang ihn, viel und schnell zu produzieren. Es ist ein sehr verbreiteter Irrtum, daß Rossini in seiner Jugend nichts gelernt habe. Nur schneller lernte er, als andere, und mehr aus lebendiger Praxis, als aus Büchern. Selbst ein guter Sänger, wußte er stimmgemäß zu schreiben; tägliche Übung machte ihn zum tüchtigen Klavierspieler und Begleiter; als Konzert-Dirigent wurde er

mit dem Orchester und jedem einzelnen Instrument vertraut. Die trockene Lehrmethode des alten Padre Mattei an der Musikschule (Liceo) von Bologna konnte dem lebhaften, von Melodien übersprudelnden Jungen freilich keine Leidenschaft für Fugen und kontrapunktische Kunststücke einflößen; trotzdem wurde er in 18 Monaten der beste Schüler am Lyceum. Die Quartette von Haydn und Mozart spielte er leidenschaftlich gern und dirigierte als neunzehnjähriger Jüngling die „Schöpfung" von Haydn, die er vollständig bis in die kleinsten Rezitative auswendig wußte. Die Vorliebe für unsere deutschen Klassiker hat sein ganzes Leben treulich begleitet. Aber Naturell, Talent, Jugendeindrücke — alles trieb den jungen Rossini zum Theater. Vor mir liegt seine Opera buffa „L'inganno felice", die sein erster nachhaltiger Erfolg in Italien und auch in Deutschland unter dem Titel „Die Getäuschten" beliebt war. Der ganze Rossini steckt schon in diesem Jugendwerk, das einer genialen Improvisation gleicht. Mit 18 Jahren hatte er die theatralische Laufbahn begonnen, mit 21 war er der erklärte Liebling der Nation.

Die musikalischen Zeitverhältnisse standen günstig für das Auftreten Rossinis. Nach dem Erlöschen des glänzenden neapolitanischen Dreigestirns der Opera buffa — Piccini Païsiello und Cimarosa — war eine Art genieloses Interregnum eingetreten, in welchem zwei Komponisten von schwächerer Begabung, Simon Mayr und Ferdinand Paër, herrschten. Ihre Musik hatte technische und formale Vorzüge, aber kein Feuer, keine Originalität. Die Italiener lechzten nach einem genialen neuen Komponisten, der frisches Leben in die verkümmerte Opernmusik brächte. Da erschien der junge Rossini wie ein Held und Erretter. „Tancred"

und „Die Italienerin in Algier“, beide aus demselben Jahre 1812, haben seinen Ruhm in Italien fest begründet und auch nach Deutschland verbreitet, wo Rossini von 1816 an Mode wurde. Daß „Tancred“ mit der Gewalt einer überraschenden Offenbarung einschlug, wird man heute freilich nur mit Mühe verstehen, so veraltet und durch tausendfältige Nachahmung abgenützt klingen uns diese tändelnden Melodien und endlosen Coloraturen. Allein die originelle, erneuernde Kraft eines Komponisten will an seinen Vorgängern, nicht an seinen Nachfolgern gemessen sein. Man sehe sich die gefeiertesten Werke der vor-Rossinischen Opera seria an, zum Beispiel Cimarosas „Horazier“, Paërs „Achilles“, Simon Mayrs „Lodoïska“, dann wird man erkennen, wie berauschend neu alles im „Tancred“ gewesen gegen die steife konventionelle Musik seiner Vorgänger. Diesen natürlicheren volkstümlicheren Ton, diese Frische und Lebendigkeit hat Rossini aus der Opera buffa, der wahren Heimat seines Talentes, in die Adern ihrer vornehmeren Schwester, der Opera seria, zuerst hinübergeleitet. Bald schwärmte auch Deutschland für den „Tancred“, die „Italienerin“ und den „Barbier von Sevilla“, so heftig die schulmeisterliche Kritik gegen die „Seichtigkeit und Unwissenheit“ Rossinis predigen mochte. Die deutsche Kritik hat von jeher zu viel Respekt gehabt vor der musikalischen Tugend und Gelehrsamkeit und zu wenig vor der Gottesgabe des Talents. Wenn das deutsche Publikum wirklich einige Vorliebe für Fremdes hegt, so wird dieser Fehler wettgemacht durch die Geringschätzung ausländischer Opern seitens der deutschen Kritik. München war die erste Stadt in Deutschland, wo (1816) Rossinische Opern von einer italienischen Truppe gegeben wurden. Von dort kommt auch (in die

Leipziger Musikzeitung) die erste Stimme, die mutig und wohlwollend den Chor der Rossini-Verächter durchdringt. Ich will sie, dem heutigen Tag zu Ehren, aus der Vergessenheit ziehen. „Gewiß," schreibt der Münchener Musiker, „gewiß eine vortreffliche Musik, im neuesten Geschmack, aber — wie manche hier sagen — ohne Charakter. Ob wirklich echter Gesang in diesem Sinn Charakter haben kann? da er ja, ohne Worte schon, wie die Licht- oder elektrische Materie oder der Magnetstrom, an und für sich schon den Menschen hinreißt und ihn auf eine sinnliche Weise genießen macht. Tancreds Musik hat keinen Charakter, ist nicht tragisch, nicht komisch; sie ist etwas Eigenes in ihrer Art, das jedem gefällt. Sie gefällt wie ein schönes Gesicht, dem selbst der Feind nicht absprechen kann, daß es schön ist."

Nach Rossinis ersten Erfolgen streiten sich alle italienischen Hauptstädte um ihn. Er selbst ist bald in Venedig, in Mailand, in Neapel und streut überall mit vollen Händen aus. Auf den Barbier folgt Otello, la Cenerentola, la Gazza ladra, Armida, Moïse, la Donna del lago, Maometto. Diese zweite (neapolitanische) Periode seines Schaffens grenzt ans Wunderbare. Der Impresario Barbaja engagiert Rossini mit einem Jahresgehalt von 8000 Francs und verpflichtet ihn, jährlich zwei Opern zu schreiben. Er schreibt deren vier. Wenn man Rossinis Flüchtigkeit tadelt, so erwäge man doch auch die schwierigen Verhältnisse, unter denen er schuf — Zwangslagen, die sich heute kein Komponist würde gefallen lassen. Er mußte mit den elendesten Textbüchern vorlieb nehmen und erhielt niemals ein fertiges Libretto, sondern komponierte die Introduktion, ehe noch die folgende Nummer gedichtet war. Seine Poeten hatten oft keine Idee von den musikalischen Er-

forderniſſen; er mußte mit ihnen und für ſie arbeiten. Er war verpflichtet, die Rollen beſtimmten Sängern anzupaſſen und nach deren Wünſchen abzuändern, ſämtliche Proben zu überwachen, und das alles gegen ein elendes Honorar. Für den „Tancred" erhielt er 500 Francs! „Ausgenommen während meines Aufenthaltes in England," erzählte Roſſini, „habe ich nie durch meine Kunſt ſo viel eingenommen, um mir etwas zurücklegen zu können. Und in London habe ich nicht als Komponiſt, ſondern als Akkompagnateur in vornehmen Soiréen Geld gemacht." Trotz dieſer Feſſeln ſehen wir Roſſini als Künſtler fortſchreiten; zwar kommt er vor dem „Tell" nicht auf durchgreifende Wandlungen ſeines Stils, aber ſchon „Otello" zeigt einen bedeutenden Aufſchwung über das dramatiſche Niveau des „Tancred". Barbaja wendete ſich, durch die Revolution von Neapel vertrieben, nach Wien, wo er das kaiſerliche Operntheater nächſt dem Kärntnerthor pachtete. Dort gab er mit Roſſini — welcher ſeine Primadonna Iſabella Colbrand geheiratet hatte — und einer vortrefflichen Truppe im Frühjahre 1822 die Opern „Zelmira", „Corradino" und „Elisabetta". Der Erfolg überſtieg alle Erwartungen. Es war ein allgemeines Schwärmen; ſchrieb doch der Philoſoph Hegel nach Berlin: „So lang' ich noch Geld habe für die italieniſche Oper, gehe ich von Wien nicht fort!" Roſſini ſprach ſtets mit liebenswürdiger Wärme von dieſen Wiener Tagen, die er zu ſeinen glücklichſten zählte. In Wien habe er zum erſten Mal in ſeinem Leben ein muſikaliſch teilnehmendes Publikum vorgefunden, ein Publikum, das nicht bloß einzelne Arien, ſondern die ganze Oper aufmerkſam anhört, ohne zu plaudern. Er lernt in Wien Beethoven kennen (daß ihn dieſer nicht empfangen habe, iſt eine Fabel), desgleichen Weber, Franz

Schubert, Weigl und Salieri, mit dem er am meisten verkehrt. Nach drei Monaten verläßt Rossini Wien und wird nach einem Aufenthalt in London in Paris seßhaft. Hier schreibt er (1829) für die Große Oper sein letztes und größtes Werk, den „Wilhelm Tell".

Es ist von mehr als symbolischer Bedeutung, daß die Wiener Hofoper ihre Rossini-Festvorstellung aus dem „Barbier von Sevilla" und dem zweiten Akt des „Tell" zusammenstellte. Der Barbier und Tell — das ist leider für uns der gesamte Rossini. Diese zwei lebendigsten und genialsten Opern des Pesarers sind die einzigen Goldmünzen aus seiner reichen Schatzkammer, welche heute noch zirkulieren und ihren vollen Wert behalten haben. Die eine bedeutet sein Bestes im komischen, die andere sein Höchstes im ernsten Stil. Der „Barbier" ist in seiner Art noch origineller, einheitlicher, vollendeter; man sucht vergebens nach einem lebendigeren Ausdruck von Rossinis Genie. Im „Tell" sehen wir seine dramatische Kraft in ihrer höchsten Entfaltung und im Dienste der bedeutendsten Aufgabe. Eine so imposante Wandlung, wie sie Rossini, nachdem er 40 Opern geschrieben, schließlich im „Tell" aufweist, kommt in der Geschichte der Musik kein zweites Mal vor. Die beiden ersten Akte gehören zu dem Schönsten, was die moderne Große Oper aufzuweisen hat. In Deutschland leben der „Barbier" und „Wilhelm Tell" in unverkümmerter Jugend fort. Tell wird größtenteils gut gegeben, für den Barbier fehlen auf deutschem Boden die Gesangs-Virtuosität und, was diese teilweise ersetzen könnte: das hinreißende südliche Temperament. In Paris hat die Rossini-Feier sich auf Tell beschränken müssen; der Barbier liegt nicht im Bereich der heutigen französischen Sänger. Italien wiederum kann sich bloß an

den Barbier halten; Wilhelm Tell ist im Vaterland Rossinis niemals heimisch geworden und hatte stets gegen den italienischen Geschmack und die mangelhafte Schulung der Chöre zu kämpfen. Und die besten seiner übrigen Opern? Die heutige Jugend hat keine Vorstellung von der Wirkung, welche ein ausgezeichnetes italienisches Künstler-Ensemble mit der „Cenerentola“ oder der „Italienerin in Algier“ hervorbringt. Mir selbst war wenigstens ein letzter schöner Nachglanz davon beschieden: zuerst die italienischen Vorstellungen mit der Tadolini in den Vierziger-Jahren, sodann jene mit Adelina Patti und mit Désirée Artôt. Vollendete Gesangskünstlerinnen wie diese drei, virtuose Tenoristen wie Carrion und Calzolari, Baritons wie Debassini, Everardi, Graziani, Baßbuffos wie Zucchini oder Bottero giebt es auch in Italien nicht mehr. Seitdem alles auf den Ruin der Gesangskunst hinarbeitet, ist jede Hoffnung auf ein Wiederaufleben so genußreicher Rossini-Abende geschwunden.

Rossinis Einfluß war groß und weitverbreitet. Nicht nur das Publikum, auch die Komponisten riß sein Zauber unwiderstehlich mit fort, am meisten natürlich die kleineren Maëstri Italiens, welche die unglückliche Idee hatten, ihn zu kopieren — ihn, dessen Genie sich nicht kopieren ließ und dessen Manieren von ihm selbst bis zum Überdruß wiederholt worden sind. Aber auch glänzende, selbständige Talente, wie Meyerbeer, Auber, Herold, Bellini, Donizetti und der frühere Verdi, haben ihm anfangs vergnügte Heerfolge geleistet, bis sie später zum Ausdruck ihrer eigensten Individualität gelangten. Sogar deutsche Zeitgenossen Rossinis haben, tadelnd und zähneknirschend, ihm seine Effekte abzugucken versucht; finden sich doch selbst in Schubert und

Weber Rossinische Anklänge. In Deutschland — wo er übrigens am schwächsten geherrscht — ist Rossinis Einfluß seit Wagners Auftreten völlig verschwunden, in Italien desgleichen seit Verdis Aïda, seit Boito und Mascagni. In Frankreich hat die Einwirkung seines „Tell" noch nicht ganz aufgehört, wie die großen Opern von Meyerbeer und Halévy, von Gounod und Massenet zeigen.

Nach seinem epochemachenden Wilhelm Tell war Rossini nicht wieder zur Komposition einer Oper zu bewegen. Mit 37 Jahren schloß er freiwillig seine Carrière ab, nach einer schon in frühester Jugend begonnenen rastlosen und ruhmvollen Thätigkeit. Was ihn zu dieser frühen Resignation veranlaßt habe? Es ist nie völlig aufgeklärt worden: Rossini hat sich, selbst auf Hillers direkte Anfrage, niemals bestimmt darüber ausgesprochen. Keinesfalls war seine musikalische Schöpferkraft versiegt; die blühende Melodienschönheit seines Stabat mater (1841) beweist das Gegenteil. Dennoch fehlte ihm wohl die Hoffnung, seinen Tell noch zu überbieten, und er verschmähte es, mit schwächeren Werken sich dem Almosen bloßer Pietät auszusetzen. Den Glanz seiner Popularität überlebt zu haben, machte ihm wenig Kummer; niemand konnte von Rossinischer Musik bescheidener denken und sprechen, als er selbst. „Das sind kleine Sachen", meinte er lächelnd, „die einst in der Mode waren und heute es nicht mehr sind".

Als Rossini im Jahre 1869 zur ewigen Ruhe einging, war er für die Kunst bereits seit 40 Jahren tot. Aber an ihm selbst, an seinem Leben, seinem sprühenden Geist, seinem herzlichen Wohlwollen erquickte sich jeder, dem es vergönnt war, mit dem Alten zu verkehren. Als eine weithin strahlende Erscheinung, als einer der genialsten und liebens-

würdigsten Tondichter, steht Rossini in der Musikgeschichte unverrückbar fest. Seit 76 Jahren ist sein „Barbier", seit 63 Jahren sein „Tell" die Freude und Bewunderung Europas, und beide werden es hoffentlich noch sehr lange bleiben. Sein Vaterland Italien und die geliebte Heimstätte seiner letzten 40 Jahre, Paris, erfüllen nur eine schöne Pflicht, indem sie den hundertsten Geburtstag Rossinis feiern. Auch Deutschland wird in herzlicher Dankbarkeit nicht zurückstehen. Solche Sing- und Wundervögel wie Rossini, schrieb einmal Moritz Hartmann, kehren nicht mit jedem neuen Frühling, sondern erst mit neuen Jahrhunderten wieder. Wer kann es berechnen, wie viele Millionen Herzen er seit einem halben Jahrhundert an tausend verschiedenen Punkten der liederreichen Erde erfreut hat? Es würde ein großes Volk heiterer, lächelnder, lachender Menschen ausmachen. Wenn man Eroberern und sogenannten Schlachtenhelden Monumente setzt und sie in Epopöen besingt, die Millionen elend machen, was verdient ein solcher Herzerfreuer, Gramverscheucher, Tröster und Schöpfer zahlloser glücklicher, melodiendurchwebter Stunden! Könnte man diese Stunden sichtbar oder chronologisch berechenbar aneinanderfügen, es gäbe ein goldenes Zeitalter, eine saturninisch schöne Epoche des Menschengeschlechtes, wie sie die liebevollsten Dichter träumten, und über jenem Volke, diesem Reiche des Glückes, würde ein Himmel lachen, wie aus dem „Ecco ridente il cielo!"

3.

Friedrich v. Flotow.

1892.

Eine vollständige verläßliche Biographie Flotows hat bisher gefehlt, so gern man Genaueres über die Entwicklung und die Erlebnisse eines Mannes erfahren hätte, der, liebenswürdig als Mensch wie als Künstler, von so glänzenden Erfolgen gekrönt war. Die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel versendet zur rechten Zeit einen schön ausgestatteten schmächtigen Band: „Friedrich v. Flotows Leben, von seiner Witwe". Die Verfasserin ziert eine seltene Bescheidenheit. Weder ihren Taufnamen, noch ihren Familiennamen, noch ihre Herkunft verrät sie uns; ihre Person bleibt das ganze Buch hindurch völlig unsichtbar im Hintergrund. Sie schreibt durchaus sachlich, meist auf Grund schriftlicher Aufzeichnungen ihres Gatten, den sie liebevoll, doch ohne enthusiastische Übertreibung schildert. Der Frau eines Komponisten verzeiht man, wenn sie ihn für einen zweiten Mozart hält; man dankt ihr, wenn sie es nicht thut.

Das Interessanteste ist die Jugendzeit. Die Familie Flotow ist eins der ältesten Adelsgeschlechter in Mecklenburg; es kann seine Abstammung bis in jene Zeiten verfolgen, wo

die Führung von Wappen als Abzeichen adeliger Abkunft aufgekommen ist. Der ausgedehnte Grundbesitz der Flotows ging allmählich durch schlechte Wirtschaft und anhaltende Vernachlässigung immer mehr zurück, namentlich zur Zeit der französischen Invasion. Wilhelm v. Flotow, der Vater des Komponisten, hatte den unglücklichen Feldzug gegen Frankreich mitgemacht, hierauf als Rittmeister seinen Abschied genommen, und war in die Heimat zurückgekehrt. Da begann für ihn eine kummervolle Zeit steter Arbeit, ja großer Entbehrungen; er mußte sich auf seinem verschuldeten Gut Teutendorf mit einem bescheidenen Wohnhäuschen begnügen, das gegenwärtig die Wohnung des Dorfschulmeisters ist. Hier wurde am 26. April 1812 Friedrich v. Flotow geboren. Wie fruchtbar war diese Zeit im Hervorbringen bedeutender Komponisten! Das Jahr 1809 brachte Mendelssohn und Chopin; 1810 Schumann und Felicien David; 1811 Liszt, Ferdinand Hiller und Ambroise Thomas; 1812 Flotow; 1813 Richard Wagner und Verdi. Diese fünf Jahre lieferten eine reichere musikalische Ernte, als die folgenden Decennien. Das musikalische Talent des kleinen Friedrich zeigte sich bald, fand aber zu Hause keinerlei Anregung noch Unterstützung. Mit 10 Jahren wurde er in die Pension eines Pfarrers in Lübchen geschickt; nach Jahresfrist zeigte es sich, daß er in seinen Berufsstudien gar keine Fortschritte gemacht und nur Klavier gespielt habe. Der Vater nahm den Knaben sofort nach Hause und schickte ihn in eine andere Pension in Lüderhagen bei Güstrow. Auf Andringen der Mutter, welche den Musikunterricht doch nicht vernachlässigt sehen wollte, ward festgesetzt, daß Friedrich wöchentlich einmal nach Güstrow gebracht werden sollte, um bei dem Organisten Thiem Unterricht in der Harmonielehre zu nehmen.

So kam er denn jeden Samstag morgens nach Güstrow und verbrachte den Tag wie den darauffolgenden Sonntag im Hause seiner Tante, der Schwester seiner Mutter, „Tante Gabillon!“ Onkel Gabillon (der Vater des ausgezeichneten Hofschauspielers Ludwig Gabillon in Wien) war der Sohn eines französischen Tanzlehrers, der sich in Mecklenburg angesiedelt hatte. Er versah das Amt eines Steuersekretärs in Güstrow, schwärmte für Musik und dirigierte den Gesangverein des Städtchens. Auf die musikalische Entwicklung seines Neffen hat er jedenfalls fördernden Einfluß genommen. Übrigens wurde Friedrich, der schon im stillen zu komponieren anfing, von der Musik grundsätzlich ferngehalten. Der Vater, welchem die Musik höchstens als angenehmer Zeitvertreib galt, hoffte ihn zu einem tüchtigen Verwaltungs-Beamten auszubilden, mit der Aussicht auf einen Diplomatenposten. Wie erschrak er, als Friedrich mit der dringenden Bitte an ihn herantrat, sich ganz der Musik widmen zu dürfen! Da gab es erst heftiges Widerstreben, dann langes Überlegen. Erst nachdem viele Fürsprecher, Onkel Gabillon an der Spitze, die Sache warm unterstützten, nachdem schließlich auch der berühmte Klarinettist Ivan Müller sich über Friedrichs Talent sehr günstig ausgesprochen hatte, entschloß sich Papa Flotow, einzuwilligen. Unaufgeklärt und jedenfalls merkwürdig ist der Entschluß des alten Flotow, seinen Sohn sofort in Paris studieren zu lassen. Man kennt kaum ein zweites Beispiel, daß ein angehender deutscher Kompositions-Schüler mit Übergehung jeder deutschen Musikschule zur Ausbildung unmittelbar nach Paris geschickt worden ist. Und Paris war damals von Mecklenburg schwerer zu erreichen als heute New-York! Eine Art Divination muß dem sonst ganz unmusikalischen Papa dieses

Stichwort eingegeben haben. Weder war er imstande, die musikalische Richtung seines Sohnes zu beurteilen, noch lag diese in einigen unreifen Versuchen überhaupt erkennbar zu Tage. Aber gewiß, der junge Flotow gehörte nach Paris. Nicht als ob Frankreich ihm große Erfolge bereitet hätte — diese kamen ihm erst in Deutschland — aber Paris brachte eben jene Keime seines Talents zur Blüte, durch welche Flotow später Deutschland bezaubert hat: Eleganz, leichter Esprit, formelle Abrundung und über dem Allen der Sinn für das theatralisch Wirksame.

Der alte Herr fährt selbst mit dem 16jährigen Sohne nach Paris und quartiert ihn bei einem pensionierten französischen Major ein, der eine Mecklenburgerin geheiratet hatte. Die besten Meister werden gewählt: Peter Pixis für das Klavierspiel, Reicha für die Komposition. Der junge Flotow arbeitet fleißig und komponiert allerlei. Er scheint sich schon damals in die Rolle eines gefeierten Opernkomponisten hineingeträumt zu haben, denn vor der Première von Rossinis „Tell" schreibt er der Mutter: „Ich bin recht neugierig, einmal so eine erste Vorstellung zu sehen, möchte auch gerne wissen, wie sich bei solchen Gelegenheiten der Komponist benimmt." Er hatte noch hübsch lange zu warten, bevor die Reihe an ihn kam! Plötzlich fiel ein schreckliches Ereignis verstörend in sein ruhiges Leben. Man fand eines Morgens den alten Major mit durchschnittenem Halse in seinem Bette. Die Familie stob auseinander, und niemand kümmerte sich mehr um den jungen Fremden, der nun seine beste Stütze, seinen einzigen Ratgeber verloren hatte. Flotow mietete ein billiges Dachstübchen und bestritt mit monatlichen 200 Franks seine sämtlichen Bedürfnisse. Eigentliche Armut hat er nie gekannt, wohl aber mußte er sich in Paris

sehr knapp behelfen und die scharfsinnigsten Kombinationen ausdenken, um auf die billigste Art die erste Heimreise zu bestreiten. Das ist immer eine wertvolle Vorschule fürs Leben; sie hat Flotow in seinen guten Zeiten davor bewahrt, die großthuerische Seite des „Kavaliers" hervorzukehren. Unmittelbar nach der Juli-Revolution 1830 fand es Papa Flotow dringend, den Sohn nach 2½ jähriger Abwesenheit zurückzuberufen. Da konnte dieser in Güstrow die ersten patriotischen Lokaltriumphe als Pianist und Kompositeur feiern. Im Mai 1831 kehrt Flotow nach Paris zurück. Er erfreut sich bald des Umgangs mit den berühmtesten Komponisten und erlangt Zutritt in die vornehmsten Salons. Es war ein Leben voll geistreicher geselliger Anregung, eine hohe Schule weltmännischen Benehmens, aber auch ein Quell künstlerischer Zersplitterung. Für die Liebhaber-Theater jener aristokratischen Kreise hat Flotow eine Anzahl kleiner Opern und Gelegenheitsstücke komponiert, welche ihm die Zeit für Größeres raubten und unfruchtbar blieben für seine Laufbahn. Von Wichtigkeit wurde ihm die nähere Bekanntschaft mit dem Komponisten Albert Grisar und zwei renommierten Textdichtern, St. Georges und de Leuven. Letzterer war in Wirklichkeit ein Graf Ribbing, Sohn jenes schwedischen Grafen Adolph Ribbing, der in der Verschwörung Ankarströms gegen Gustav III. verwickelt gewesen. Graf Ribbing war zum Tode verurteilt, wurde aber begnadigt und aus Schweden verbannt. Er zog nach Paris, wo sein Sohn unter dem Namen de Leuven einer der angesehensten Theater-Schriftsteller wurde. Die erwähnten vornehmen Privataufführungen machten den Namen Flotow allmählich in Paris bekannt; man wurde aufmerksam auf sein Talent. Dennoch blieben die Opernbühnen ihm noch immer

verschlossen. Seine Bemühungen, von dem Direktor der Komischen Oper, Crosnier, auch nur ein bescheidenes einaktiges Libretto zu erhalten, blieben vergeblich. Dieser Direktor ließ Flotow niemals vor, so oft dieser ihn auch im Theater oder zu Hause aufsuchte. Der Diener hatte den strengsten Auftrag, „den deutschen Monsieur" jederzeit abzuweisen. Wie half sich der deutsche Monsieur? Er verband sich mit Grisar, dessen Ruf schon begründet war, zu gemeinschaftlicher Arbeit, unter der Bedingung, daß die ersten Opern nur unter Grisars Namen gegeben werden sollten. So kam im Jahre 1838 im Théâtre de la Renaissance eine dreiaktige Oper, „Lady Melvil", und im nächsten Jahr eine zweite, „L'eau merveilleuse", mit großem Erfolg zur Aufführung. Daß diese beiden nur Grisar zugeschriebenen Opern zur größeren Hälfte von Flotow sind, ist bisher nicht bekannt gewesen. Mit einigem Stolz meldet er seinem Vater, daß er infolge dieser Arbeiten nahe an 8000 Francs verdient habe. Von einer dreiaktigen Oper: „Der Schiffbruch der Medusa", waren die zwei besten Akte Flotows Werk, dessen Namen, wenn auch zum ersten Mal, auf dem Theaterzettel der „Renaissance" erschien. Das war also sein erster wirklicher Erfolg in Paris (1839) — freilich auf einer Bühne zweiten Ranges und geteilt mit einem andern Mitarbeiter (Pilati). An der Möglichkeit, eine noch so kleine Arbeit an der Großen Oper anzubringen, hatte er bereits verzweifelt. Da läßt ihn eines Tages Saint-Georges zu sich bitten. „Wollen Sie einen Ballet-Akt für die Große Oper komponieren?" — „Ob ich will? Mit tausend Freuden!" — „Nun denn, das Ballet hat drei Akte, die Arbeit drängt, für zwei Akte hat der Direktor bereits zwei Komponisten gewählt; als den dritten habe ich Sie vorgeschlagen. Aber

Sie müssen sich verpflichten, in vier Wochen fertig zu sein." Flotow eilte mit dem ersten Akte überglücklich nach Hause und lieferte die Partitur pünktlich ab. Dieser eine Akt wurde für Flotows Zukunft von entscheidender Wichtigkeit; das von Saint-Georges bearbeitete Ballet war nämlich „Lady Harriett", dasselbe Sujet, das Flotow später für seine „Martha" benützte. Nichts Anziehenderes, als die scheinbar zusammenhanglose Kette von Zufällen zu verfolgen, an welcher ein Autor zum ersehnten Ziele gelangt. Flotow hatte für eine von der Fürstin Czartoryska veranstaltete Wohlthätigkeits-Vorstellung eine kleine Oper: „Le Duc de Guise", geschrieben. Unter den Choristen befand sich auch ein Hamburger, namens F. W. Riese, mit dem sich Flotow über Operntexte unterhielt. Dieser Riese schrieb ihm (unter dem Pseudonym Friedrich) das Libretto zur Oper „Stradella" und dann zur „Martha" — die beiden besten Opernbücher Flotows und eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes. Durch die Vermittlung dieses poetisierenden Hamburgers gelangte die Oper „Stradella" zur ersten Aufführung in Hamburg (1844) und errang einen beispiellosen Erfolg. Bald erprobte Stradella seine banditenbezähmende Hymne auf allen deutschen Bühnen. In Wien zuerst im Wiedener Theater, im selben Jahre noch im Kärtnerthor-Theater. Unverzüglich bestellte die entzückte Hofopern-Direktion eine neue Oper bei Flotow. Das war die „Martha". Ihre Première (25. November 1847) mit der Zerr und Therese Schwarz, Erl und Karl Formes bildete den Ausgangspunkt einer bereits durch 45 Jahre rüstig fortlaufenden Kette von Martha-Erfolgen in allen Sprachen, in allen Ländern diesseits und jenseits des Weltmeeres.

Mit keiner seiner nachfolgenden Opern vermochte Flotow

die Wirkung Stradellas und Marthas auch nur annähernd zu erreichen. Seine Erfindung nimmt zusehends ab, seine Manier versteinert sich. Relativ am frischesten zeigt ihn noch die Oper „Indra" (Wien 1852). Da findet sich doch neben der fadesten Behandlung des Pathetischen und Sentimentalen — jederzeit die schwache Seite Flotows — ein ungemein farbenfrisches Bild des heiteren Nachtlebens in Lissabon. Wo er alle die originellen National-Melodien her habe? „Von einem alten spanischen Sprachlehrer in Berlin," antwortete mir Flotow, „einem drolligen Kauz, der sich abends zur Guitarre manchmal in musikalischen Heimats-Erinnerungen erging. Ich ließ mir den Mann mit seiner Guitarre ein paarmal kommen, traktierte ihn reichlich mit Chokolade, und er sang mir seine Volkslieder vor, von denen ich einige gut brauchen konnte."

Jeder von Flotows Briefen spricht mit ungeheuchelter Bescheidenheit von den unverdient großen Erfolgen, die er „dem Wohlwollen des nachsichtigen Wiener Publikums" verdanke. Zeitlebens hing er mit zärtlicher Dankbarkeit an Wien. Aber auch Wien wurde nicht müde, den Komponisten der „Martha" zu immer neuen Schöpfungen aufzumuntern. Anstatt jedoch aus frischem Holz zu schneiden, Neues zu schaffen, begann Flotow, vielleicht im Gefühle abnehmender Kraft, allerhand alte Stücke umzuformen, zu leimen, zu polieren. Schon für die „Indra" hatte teilweise seine ältere Oper „L'esclave de Camoëns" herhalten müssen. Dann entstanden aus dem „Naufrage de la Méduse" „Die Matrosen," welche bei der Wiener Aufführung rettungslos untergingen. Ein gleiches Schicksal erreichte die Oper „Der Förster", eine deutsche Überarbeitung von Flotows „L'âme en peine". Hierauf kam noch 1856 eine neue

deutsche Original-Oper „Albin“, eine Tiroler Dorfgeschichte mit großartig poetischen Müllerburschen, sentimentalen Bäuerinnen und nach Patschouli duftenden Tannenwäldern. Trotz der allgemeinen Sympathien für Flotow und seinen Textdichter Mosenthal blieb das enttäuschte Publikum schon nach wenigen Reprisen aus. Dieser Mißerfolg hat den Komponisten, wie seine Biographie erzählt, sein ganzes Leben lang schmerzlich bedrückt, und noch kurz vor seinem Tode schuf er Pläne zur Rehabilitierung dieses zum „Müller von Meran“ umgetauften Albin. Flotow hielt die größten Stücke gerade auf dieses schwache Werk — ein neuer Beweis, wie sehr ein Autor über den Wert seiner eigenen Sachen sich täuschen kann. In Wien gelangten noch zwei spätere, aus dem Französischen übertragene Opern von Flotow zur Aufführung, aber nicht im Hofoperntheater, wo man etwas mißtrauisch geworden war, sondern (mit der Geistinger und Albin Swoboda) im Wiedener Theater. „Zilda“, 1867, ein orientalisches Märchen vom weisen Kalifen und vom bestraften nichtsnutzigen Kadi und eine romantische Oper „Sein Schatten“ (l'ombre), 1871, deren Romantik darin besteht, daß es sich abwechselnd um bereits erschossene und noch zu erschießende Offiziere handelt. So wurde denn jede spätere Oper von Flotow immer etwas schmächtiger und bläßer als die früheren, bis schließlich von dem berühmten Komponisten der „Martha“ nichts übrig blieb als — „sein Schatten“. Damit ist jedoch der Kreis von Flotows Opern-Kompositionen noch lange nicht geschlossen. Unsere Biographie nennt noch eine erkleckliche Anzahl von Opern aus Flotows letzter Zeit, welche auf ein bis zwei deutschen Bühnen rasch verpufft sind, ohne überhaupt nach Wien zu gelangen: „Die Großfürstin“,

„Rübezahl", „Johann Albrecht", „Naïda", „Am Runenstein", „Die Blume von Harlem", „Das Burgfräulein"; dann die Ballette: „Libelle", „Der Tannkönig" und „Die Gruppe der Thetis". Zwei Opern: „Die Musikanten" und „Sakuntala", scheinen überhaupt noch nicht aufgeführt zu sein. Man erkennt aus diesem Verzeichnis den unermüdlichen Schaffensdrang Flotows; die Arbeit war ihm Bedürfnis.

Von Flotows späteren Lebensschicksalen haben wir noch nachzuholen, daß er nach dem Tode seines Vaters längere Zeit in eifriger landwirtschaftlicher Thätigkeit auf seinen mecklenburgischen Gütern verweilte. Als ihn da das Unglück traf, seine junge Frau und sein Kind zwei Jahre nach der Hochzeit zu verlieren, verkaufte er die Ländereien bis auf das Erbgut, Teutendorf, mit welchem später sein Sohn Wilhelm belehnt wurde, und zog nach Wien. In Ober-Sievering, am Abhange des Kahlenberges, erwarb er einen kleinen Besitz, wo er mit seiner zweiten Frau, Anna Theen, sich ein gemütlich stilles Heim einrichtete. Hier erreichte ihn der Ruf seines Landesherrn, die oberste Leitung des Schweriner Hoftheaters zu übernehmen. Ganz abgesehen davon, daß der Großherzog einen mecklenburgischen Kavalier an der Spitze seines Hoftheaters sehen wollte, war die Wahl sehr einleuchtend, denn Flotow hatte sich in Paris eine vollkommene Kenntnis des gesamten Theaterwesens angeeignet und galt für einen ausgezeichneten Regisseur. „Ausgerüstet mit großer Gewalt und kleinem Gehalt", hat Flotow in seiner neuen Stellung nach Kräften Gutes gewirkt, insbesondere durch die Acquisition des Hofkapellmeisters Alois Schmitt die Schweriner Musikzustände zu bedeutender Höhe gehoben. Sieben Jahre

lang widmete er sich dieser Amtsführung, die er einen „siebenjährigen Krieg" nannte. Schließlich ward ihm die Stellung durch kleine Intriguen und Angriffe verleidet, und er nahm 1863 seinen Abschied. Daß Flotows ehrlich liberale, künstlerische Gesinnung sich am Schweriner Hofe wirklich nicht heimisch fühlen konnte, mag folgendes Beispiel beweisen. Flotow hatte auf besondere Bitte beim Großherzog die Erlaubnis erwirkt, daß bei Hofkonzerten die mitwirkenden Künstler und Künstlerinnen am Souper an einer der kleinen Tafeln teilnehmen durften, welchen er selbst als Intendant präsidieren wollte. Allein der Hofmarschall fand diese Konzession so unerhört, daß er auf eigene Faust einige Minuten vor Beginn des Soupers die für die Künstler bestimmte Tafel abdecken ließ und „diese Leute" heimschickte. Im Jahre 1868 schritt Flotow zur dritten Ehe (mit der Verfasserin der Biographie) und lebte die nächsten fünf Jahre auf der seiner Gattin gehörigen Besitzung in Hirschwang bei Reichenau, wo zahlreiche Gäste aus der Wiener Kunstwelt sich gern einfanden. Die Besitzung ging später in das Eigentum des Baron Viktor Erlanger über, und Flotow ließ sich für den Rest seines Lebens in Darmstadt nieder. Von dort kam er noch einmal, im April 1882, nach Wien, um im Hofoperntheater der fünfhundertsten Vorstellung seiner „Martha" als Ehrengast beizuwohnen. Es war dies zugleich die schönste Feier seines siebzigsten Geburtstages. Einige Monate später hatte ihn ein Schlagfluß weggerafft. Der Himmel, der sich ihm meistens gnädig erwiesen, hat dem thätigen Manne die Qualen langer Krankheit erspart. Auch konnte er mit dem Glücksgefühle scheiden, seinen Ruhm und seinen Zusammenhang mit dem Publikum nicht überlebt zu haben. Sind auch die Werke seiner späteren Periode rasch ver-

schollen, Stradella und Martha führen — ersterer mindestens in Deutschland, letztere in der ganzen Welt — heute noch ihr fröhliches Dasein fort. Die Verbreitung und Beliebtheit der „Martha" ist in der Geschichte der deutschen komischen Oper ohne Beispiel. Der letzte große Erfolg dieses Genres, „Der Trompeter von Säckingen", reicht nicht entfernt daran; seine Töne sind nie über die Grenzen Deutschlands gedrungen, und auch hier beginnen sie jetzt — schon nach zehn Jahren! — bedenklich einzufrieren, ohne viel Aussicht, je wieder in ihrer alten münchhausischen Stärke aufzutauen. Eine so außerordentliche und anhaltende Popularität wie die der „Martha" ist niemals ohne zureichenden Grund, und dies muß, bei allem sonstigen Vorbehalt, auch der Kritiker anerkennen, der jetzt ihren trostlos abgenützten Melodien lieber aus dem Wege geht.

Der persönliche Charakter Flotows erscheint in der Biographie brav und liebenswürdig, wie wir ihn auch im Umgange stets gefunden haben. Er war nicht bloß vornehm in der Erscheinung, sondern auch in der Gesinnung. In seinen Briefen und Tagebuchblättern findet sich nicht die geringste mißgünstige oder geringschätzende Äußerung über einen seiner Kollegen. Diese Tugend stammt gewiß zur Hälfte aus natürlichem Wohlwollen, zur anderen Hälfte verdankt er sie Paris. Französische Komponisten und Schriftsteller pflegen niemals über ihre Kollegen wegwerfend zu sprechen. In Deutschland scheint das Gegenteil beliebter zu sein.

4.

Zur Erinnerung an Robert Franz.

(1892.)

Mit Robert Franz ist der letzte aus jenem schönen Kreise geschieden, der in jugendlicher Begeisterung sich um die Bannerträger der musikalischen Romantik, um Mendelssohn und Schumann, geschart hatte. Die beiden Meister sind zuerst hinübergezogen; dann folgten David, Moriz Hauptmann, Rietz, Volkmann, Bennet, Hiller, zuletzt Gade. Nur um Klara Schumann, die Madonna der Davidsbündler — der Gott ein langes Leben schenke! — dämmert noch der letzte Nachglanz jener goldenen Leipziger Zeit. Robert Franz war eines der liebenswürdigsten, vornehmsten Talente dieses Kreises. Es wird häufig für einen guten Witz der Vorsehung gehalten, daß sie in „Robert Franz“ die Taufnamen von Schubert und Schumann prophetisch in einander klingen ließ. In Wahrheit aber war „Robert Franz“ nur ein Pseudonym und sein wirklicher bürgerlicher Name Knauth. Vor fünfzig Jahren führte Schumann das erste Liederheft von Robert Franz in die Oeffentlichkeit ein und charakterisierte den Komponisten treffend mit den Worten: „Er will das Gedicht in seiner leibhaftigen

Tiefe wiedergeben." Schließlich ermuntert er den jungen Künstler, daß er neue Kunstformen ergreife und sein reiches Innere auch anders auszusprechen versuche als durch die Stimme". Diesem Wunsch und gutem Rat ist aber Franz niemals nachgekommen. Er hat nahezu 250 Lieder komponiert, nichts als Lieder. „Daß ich fast ausschließlich die Lieder kultivierte", erklärte er einem Freunde, „war zuerst die Folge eines unabweislichen Bedürfnisses; später überzeugte ich mich, daß in dieser Form mein eigentlicher Inhalt kulminierte. Grundsätzlich habe ich darum diese Bahn nicht wieder verlassen und werde mich schwerlich je entschließen, mein Heil noch auf anderen Wegen zu suchen". Der einsichtsvolle Entschluß eines Künstlers, sich streng innerhalb des Platzes zu halten, den er auszufüllen vermag, ist des größten Lobes wert — er deutet aber zugleich auf die Grenzen seines Talentes. Hätte Franz die reiche schöpferische Kraft eines Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms besessen, sie würde mit unbezwinglicher Gewalt die Schranken des Liedes durchbrochen und sich über die benachbarten Gebiete ergossen haben. Hingegen war Franz unermüdlich bestrebt, auch das kleinste Lied zu einem Kunstwerk zu gestalten. In jedes seiner Lieder hat er sein volles Können, sein tiefstes Empfinden gelegt. „Sie kennen meinen Grundsatz", sagte er, „nichts zu machen, das ich nicht machen muß". Dieses oberste Gebot eines unverbrüchlich idealen Strebens hieß ihn auch jeder Konzession, sei es an das Publikum, sei es an die Sänger, aus dem Wege gehen. Franz besaß in hohem Maße die Gabe, den feinsten Duft eines Gedichts gleichsam einzufangen und jede Stimmung, jede Nuance einer Stimmung, getreu in Tönen zurückzuspiegeln. Daher der stets sichere Eindruck, das unauflösliche

Verwachsen des Gedichts mit seiner Musik im Geiste des Hörers. Der bestrickende Reiz der Franzschen Lieder hat bei manchem eine enthusiastische Überschätzung des Komponisten hervorgerufen. Kritiker, die sein schönes, vornehmes Talent nicht ohne weiteres „Genie“ nennen wollten, noch ihn selbst auf eine Höhe mit Schubert und Schumann stellten, sahen sich bald in leidenschaftliche Händel verwickelt. Die Baggesche Musikzeitung weiß davon zu erzählen. Robert Franz bleibt das große Verdienst, den Reichtum der strengeren Harmonik Sebastian Bachs in das moderne Lied übergeleitet zu haben und zugleich der Einfachheit des Volksliedes möglichst nachgefolgt zu sein.

Franz fürchtete noch vor 20 Jahren für das Schicksal seiner Lieder in Wien. Im September 1871 empfiehlt er mir brieflich einen Sänger, Namens Osgood, und fügt hinzu: „Der wird mit meinen Liedern zunächst in Wien einen sehr schweren Stand finden! In Bezug auf sie muß auch noch manches Vorurteil fallen, bevor auf Erfolg zu rechnen. Im Durchschnitt hat meine Richtung ihre Basis in einer fernliegenden Vergangenheit: sie wurde keineswegs durch Schubert und Schumann hervorgerufen, sondern durch beide nur befruchtet. Das Mysterium polyphoner Formen entspricht der modernen Gefühlsweise bei weitem mehr, als die Homophonie mit ihrem Despotismus der Melodie. Ein Heinesches Lied z. B., dessen Oberfläche das sich kreuzende Geäder subtilster Empfindungen klar durchschimmern läßt, kann mittelst einer Kantilene, und wäre sie noch so ausdrucksvoll, nie erschöpft werden — dies wird nur möglich durch das Medium einer schwebenden Stimmführung. Die Sache unter diesem Gesichtswinkel angesehen, macht manches deutlich, worüber man gegenwärtig den Kopf noch

sehr bedenklich schüttelt, die Anknüpfungspunkte werden eben an Orten gesucht, wo sie nicht zu finden sind."

Ich habe an anderem Orte erzählt, wie R. Franz im September 1862 mir im Mirabellgarten zu Salzburg mit enthusiastischer Beredsamkeit seine Verehrung für Seb. Bach erklärte.*) Bald nach jener Gartenscene setzte er in einem Brief an mich sein Lieblingsthema fort: „Wir beide sind wohl gleichmäßig von der Überzeugung durchdrungen, daß dem rohen Materialismus unserer Tage, der immer widerwärtiger auch in Kunstsachen ein schweres Wort mitreden will, auf das entschiedenste entgegenzutreten ist. So großen Wert ich nun auch auf das lebensvolle Wort, das sich rückhaltslos einer so verderblichen Strömung entgegenwirft, lege, kann man sich doch nicht verhehlen, daß seine Wirkung, ohne von künstlerischen Thaten begleitet und unterstützt zu sein, schließlich spurlos verhallt. Auf künstlerische Thaten, welche die beste Abwehr bieten würden, ist wohl kaum in der dürren Gegenwart ernsthaft zu rechnen — es wird auf lange hin kein Messias auftauchen, der die argen Geister mit der Macht seines Armes hinwegzufegen vermöchte. Von woher soll uns aber die Rettung kommen? Irre ich nicht, so sprach ich mich über diesen Punkt bereits flüchtig gegen Sie aus: Kann der alte Sebastian Bach auch nicht mit dem Maße, als meine Zuneigung es gerne glauben möchte, hier helfen, so ist er doch sicherlich ein wesentlicher Faktor, der zu einer endlichen Abklärung musikalischer Anschauungen beitragen wird. Zunächst handelt es sich freilich sehr darum, diese Ansicht von den Besseren und Besten geteilt zu sehen: ohne dies bleibt sie tot und unfruchtbar ... Sehen Sie

*) „Aus meinem Leben". Erster Band S. 298. —

sich diese Kirchenkantaten unbefangen an — ich zweifle keinen Augenblick, daß Sie der hohe Geist derselben entzücken wird. Treten Sie dem Meister zunächst aber mit dem Gemüte nahe; der sichtende und ausgleichende Verstand wird schon von selbst auch seine Rechnung finden. Glücklich würde ich mich preisen, wenn ich ein Geringeres dazu beitragen könnte, Ihr Interesse auf des Mannes ungemessene Größe lebhafter hinzulenken. Haben Sie sich erst in seine Art vertieft, dann wird er auch Ihre Seele gefangen nehmen und umstricken, wie er das an den Seelen unserer Lieblinge in der Kunst, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, zu vollziehen wußte: er schlug sie in Fesseln, um sie dafür um so freier zu machen. Und das kann jeder durch ihn an sich erleben — schon darum muß er der Menschheit näher gebracht werden!" — Seinen über alles geliebten Sebastian auch durch die That „der Menschheit näher zu bringen", erachtete Robert Franz für seine Lebensaufgabe. Diese That sind seine Bearbeitungen Bachscher Kirchenmusiken. Sie haben von Seite der strengen Bachianer Anfechtung erfahren, aber auch die dankbare Zustimmung des Publikums in Deutschland, England und Amerika. Durch die Franzsche Bearbeitung ward für Bach mancher gewonnen, der, zurückfröstelnd vor dem starren Gerippe der Original-Partitur, nicht „mit dem Gemüt" an den Meister heranzutreten vermochte.*)

Im November 1883 wurde Bachs „Weihnachts-Oratorium" in Wien zum ersten Male nach der Bearbeitung von Robert Franz aufgeführt und machte einen außerordentlichen

*) Seine Ansichten über die Bearbeitung Bachscher Kirchenmusiken hat R. Franz ausführlich entwickelt in seiner Broschüre: „Offener Brief an Eduard Hanslick." (Leipzig bei C. Sander).

Eindruck. „Ihr Referat“, schreibt mir Franz, „hat mir die allergrößte Freude bereitet. Nach Wien ging vor zwölf Jahren mein Protest gegen die orthodoxen Historiker ab, und von Wien kommt jetzt die Kunde zurück, daß ich dabei vollkommen im Rechte war! Jene Clique hat mir im Verlaufe dieser zwölf Jahre das Leben sauer genug gemacht — ist es ihr doch sogar durch ein verwerfendes Votum gelungen, daß mir eine Unterstützung aus Staatsmitteln, die mir für die Bearbeitung Bachscher und Händelscher Vokalwerke ausgeworfen war, wieder entzogen wurde! Über die warme Aufnahme des Weihnachts-Oratoriums in Wien wird man sich in Berlin — der Hauptstadt Sebastian Bachs, wie Heine sagt — meinetwegen entsetzen. Da ich meine geringen Kräfte als im Dienste der beiden Großmeister Bach und Händel stehend betrachte, so darf ich vielleicht ohne Anmaßung ein Bruchteilchen des Erfolges in Ihrer schönen Stadt für mich in Anspruch nehmen. Im Jahre 1846 war ich längere Zeit in Wien und weiß daher aus eigener Erfahrung, welche Empfänglichkeit das dortige Publikum in Kunstsachen besitzt: bei Feinheiten, zu denen man sich hierzulande stumm wie ein Fisch verhält, jubelte es laut auf, und man hatte höchstens zu wünschen, daß dergleichen freudige Eindrücke auch recht fest sitzen bleiben möchten. Dieser Wunsch ist ja in großen Städten, wo eines das andere verdrängt, nicht ganz ungerechtfertigt. Dem sei aber, wie ihm wolle: die Wiener haben sich jetzt selbst davon überzeugt, daß unter der Perrücke Sebastian Bachs ein hochadeliger Sinn verborgen liegt und unter seinem schichten Kantorröckchen ein Herz schlägt, das die ganze Welt mit Liebe umfängt.“

Franz entschuldigt sich in einer Nachschrift, daß er

diesen Brief mit Bleistift schreibe, denn „zur Taubheit hat sich bei mir leider noch eine Nervenlähmung des rechten Armes gesellt."

Der hochbegabte, dabei unermüdlich thätige anspruchslose Mann sah einem traurigen Alter entgegen. Da legten sich seine zahlreichen Verehrer ins Mittel (vor allem Liszt in Rom und Helene Magnus in Wien) und befreiten ihn, ohne an die Öffentlichkeit zu appellieren, bald von aller Not. R. Franz hatte kein rechtes Vertrauen zu diesem, für ihn geplanten, pietätvollen Schritte.

„Meine scheinlose Dichtung", schrieb er mir 1872 „ist durch die blendenden Entwicklungsformen der modernen Kunst jahrelang beiseite gedrängt worden und hat nur ein kümmerliches Dasein zu fristen vermocht. Mir stand weder eine Partei noch der Einfluß der Sänger zur Seite, und ohne dergleichen ist heutzutage nichts zu erreichen." Das war ein glücklicher Irrtum, und Robert Franz hat die letzten 20 Jahre seines Lebens, jeder materiellen Sorge entrückt, in ruhigem Behagen verbracht. Wir haben in Robert Franz einen Lyriker verloren, dem an Wahrheit und Adel der Empfindung, an Geist und Feinheit der poetischen Auffassung nur wenige gleichkommen. Seine Lieder werden ihn lange überleben*).

---

*) Nachschrift. (1895.) Es thut weh, wenn wir einen Mann, dessen Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit uns stets unantastbar erschien, nachträglich doch auch als doppelzüngig und unaufrichtig erkennen müssen. So ergeht es mir mit Robert Franz, dessen zahlreiche Briefe an mich durchaus nur Lob und Übereinstimmung ausdrücken. Jetzt lese ich in einem Aufsatz der Grenzboten (Nr. 21 v. 1895) über meine Lebenserinnerungen folgende Stelle: „Seltsam ist, daß R. Franz anderen gegenüber doch nicht so günstig über Hanslick geurteilt hat, wie man glauben sollte. In den Gesprächen mit R. Franz, die

5.

Charles Gounod.

(† 1893.)

In Gounod hat das heutige Frankreich seinen bedeutendsten und erfolgreichsten Tondichter verloren. Die zunehmende Verarmung der Opernmusik, wie wir seit Dezennien sie in Deutschland und Italien verfolgen, herrscht kaum weniger bedenklich in Frankreich. Zwei vielversprechende

---

W. Waldmann herausgegeben hat, sagt Franz wörtlich über eine von Hanslicks Kritiken: „Er geht um den Brei herum, weiß oft nicht recht, was er sagen soll. Er kennt meine Lieder garnicht(!); was ihm zu Gebote steht, ist eine große Behandlung der Sprache, des Ausdrucks, darauf beruht sein ganzes Wirken." Da ist es doch zu verwundern, daß sich Franz so große Mühe gab, Hanslick zu seinen Ansichten zu bekehren. Wahrscheinlich waren seine späteren Urteile über Hanslick beeinflußt durch gekränkten Künstlerstolz, da sich Hanslick nicht dazu verstehen wollte, Franzens Lieder so hoch zu stellen, wie die Schumanns, womit er ganz recht hatte."

Die Vermutung von dem „gekränkten Künstlerstolz" ist ohne Zweifel zutreffend. Gegenüber einigen fanatischen Anhängern R. Franz', stellte ich wiederholt Schumann nicht bloß als universellen Tondichter, sondern speziell auch als Liederkomponisten entschieden über R. Franz, der ja ohne Schumanns Vorgang gar nicht zu denken ist. Über ein Schumann und Franz gewidmetes Liederkonzert des Sängers Walter (1884) schrieb ich unter anderem: „Ohne Vergleich genialer, musikalisch reicher und schöpferischer ist Schumann in seinen Liedern." Das Blatt war natürlich R. Franz von einem Wiener „Freunde" sofort zugeschickt worden. —

Talente, der liebenswürdige Delibes und der noch ungleich bedeutendere Bizet, sind in jugendlicher Manneskraft dahingesunken. Von Ambroise Thomas, dem 82jährigen Patriarchen, erwartet niemand mehr Neues. So bleibt denn einzig und allein Massenet mit zwei bis drei Jünglingen, die zu den fürchterlichsten Hoffnungen berechtigen. Gounod, ein weltliches, lyrisch-dramatisches Talent, welches den ersten nachhaltig mächtigen Eindruck von Mozarts „Don Juan" empfing, hatte sich demungeachtet nicht gleich der Oper zugewendet. Wir sehen ihn anfangs mit allem Eifer eines schwärmerischen Katholiken für die Kirche komponieren. In Berlin entdeckt er schon 1843 der Familie Mendelssohn sein Vorhaben, ein Oratorium „Judith" zu schreiben. Von der Ansicht, daß die nächste musikalische Zukunft dem Oratorium gehöre, ist er, nicht zu seinem Nachteil, bald zurückgekommen. In Paris vermag er den Loreleyklängen der Oper nicht zu widerstehen; ihr widmet er durch mehr als drei Dezennien seine ganze Thätigkeit. Erst in den letzten zehn Jahren findet er wieder den Weg zurück von der Bühne zur Kirche, wird Messen- und Oratorien-Komponist. So hat sich seine Künstlerlaufbahn, zuletzt nach ihrem Anfang zurückbiegend, zum Ring geschlossen.

„Sappho" hieß Gounods erste Oper (1851). Sie hat nur mäßigen Beifall gefunden, obwohl ihr die Meisterschaft einer Viardot in der Titelrolle und der berühmte Name des Textdichters Emile Augier zu statten kam. Aber die ergreifend schöne Schlußszene der Sappho bewies schon allein, daß hier ein echt poetisches, eigenartiges Talent, wenngleich noch tastend, seinen Wirkungskreis erkannt hatte. Auch Gounods zweites Werk, eine große fünfaktige Oper mit dem häßlichen Namen „Die blutende Nonne", verschwand

schnell von den Brettern. So fand denn Gounod in Paris statt des geträumten Lorbeers nur Mühsal und Enttäuschung, wie es fast alle die preisgekrönten französischen Komponisten erleben, welche mit frohen Hoffnungen aus Rom heimkehren. Da wendet sich 1859 mit der Oper „Faust“ das Schicksal zu Gounods Gunsten; freilich nicht so plötzlich, wie man angesichts des beispiellosen Erfolges vermuten sollte, welcher heute, nach mehr als dreißig Jahren, noch auf allen Bühnen, in allen Sprachen fortwirkt. „Faust“ ist bei der ersten Aufführung im alten Théâtre Lyrique sehr kühl aufgenommen worden. Sein Schicksal blieb noch während der ersten dreißig Vorstellungen unentschieden. Beinahe die gesamte Pariser Presse verhielt sich ablehnend, und ihr musikalisches Oberhaupt, Scudo, erklärte, es sei außer einem Chor und einem Walzer absolut nichts in der ganzen Oper. Während der Proben drängte man Gounod unablässig zu Kürzungen; ja, noch in der Generalprobe wurde er (wie ich von ihm selber weiß) beschworen, das Liebesduett am Schluß des dritten Aktes wegzulassen, da es die ganze Wirkung der vorangehenden Gartenscenen ruinieren müsse! Unter solchen Umständen mochte keine der großen Musikfirmen die Partitur erwerben. Endlich fand Gounod einen jungen, unternehmenden Verleger, Choudens, welcher das Geschäft wagte. Für 8000 Franks kaufte er Gounods „Faust“ und legte damit den sicheren Grund für den gegenwärtigen Wohlstand der Firma. Erst zwei Jahre nach der Première konnte man den Erfolg des „Faust“ und den Ruhm seines Autors als feststehend anerkennen. In Paris zählte „Faust“ schon im Jahre 1887 seine 500. Aufführung. Die tausendste Aufführung des „Faust“, welche während Gounods letzter Krankheit bereits vorbereitet wurde, hat er leider nicht

mehr erlebt. Nicht einmal Meyerbeers „Prophet", welcher doch zehn Jahre vor dem „Faust" erschienen war, vermochte damit gleichen Schritt zu halten.

Auch in Wien kam man dem „Faust" anfangs mißtrauisch entgegen. Aber schon im Oktober 1890 hatte „Faust" die 300. Vorstellung erreicht. Die deutsche Kritik hat ihm übrigens das Leben auch nicht leicht gemacht. Rigorose Richter sprachen ihren Bannfluch über „diese Verhöhnung des Goetheschen Gedichtes", welche das deutsche Publikum nimmermehr dulden solle. Das deutsche Publikum war anderer Meinung und verstand die beiden Stücke, die in ihrer Absicht und Wirkung nichts mit einander zu schaffen haben, unbefangen auseinander zu halten. Keines von beiden hat dem andern Eintrag gethan, am allerwenigsten bedurfte Goethes erhabenes Gedicht der Landesverweisung von Gounods reizvoller Musik. Goethe ist toleranter gewesen, als unsere Kritiker; er dachte selbst an die Umgestaltung seines Faust in eine Oper. „Mozart," sagte er 1829 zu Eckermann, „hätte den Faust komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich wohl auf so etwas gar nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Opern verflochten." Ja, in Bezug auf den zweiten Teil des Faust, welchen der Dichter bekanntlich viel höher stellte als den ersten, hat er sogar den Wunsch ausgesprochen, derselbe möchte als Oper für die Bühne benützt werden. „Wenn die Franzosen nur erst die Helena gewahr werden," meinte er, „und sehen, was daraus für ihr Theater zu machen ist!" Daß Goethe gleich an französische Komponisten dachte, ist für unseren Zusammenhang wertvoll. Goethe teilte nicht die Ansicht Johannes Müllers, der in Kassel Stendhal versicherte, die Franzosen seien „das undramatischeste Volk

der Erde". Heute erscheint dieses Urteil noch weit hinfälliger. Insbesondere haben die neueren Komponisten Frankreichs sich viel mehr mit deutscher Dichtung und Sitte befreundet, sind viel inniger in deutsche Gefühlsweise eingedrungen, als ihre Vorfahren. Wir besitzen aus neuester Zeit drei französische Opern, welchen Goethesche Dichtungen zu Grunde liegen: „Faust" von Gounod, „Mignon" von Ambroise Thomas und „Werther" von Massenet. Die beiden ersten gehören seit Jahren zu den bevorzugten Lieblingen des deutschen Publikums, die dritte beginnt mit gleichem Glück sich ihnen anzureihen. Wäre dies möglich, wenn sie wirklich nur schnöde Attentate auf Goethe bedeuteten? Ich halte alle drei für ehrlich gemeinte und talentvoll ausgeführte Werke, deren Komponisten aufrichtig und liebevoll bemüht waren, ihrem Stoffe gerecht zu werden, soweit die nationale Verschiedenheit, welche ja unausweichlich vieles ins Französische hinüberdenkt und hinüberfühlt, und das Wesen der Oper es zulassen. Unsere Schauspielhäuser wie unsere Opernbühnen müssen unablässig den Vorwurf hören, daß sie Französisches bevorzugen. Sie würden es wahrscheinlich nicht thun, wenn deutsche Komponisten ihnen Besseres oder ebenso Wirksames böten. Leider hat das heutige Deutschland äußerst wenige Opern aufzuweisen von der Lebendigkeit, dem melodiösen Reiz und der meisterlichen Bühnentechnik der genannten drei Werke von Gounod, Thomas und Massenet. Der deutsche Kritiker muß, so sehr ihm seine Ideale am Herzen liegen, an solche Produktionen stets mit ein bischen Resignation herangehen. Er darf sie nicht an Goethe messen wollen. Die Oper ist eine zu gemischte, unreine, bedingte Kunstgattung, als daß sie im stande wäre, einen Faust von der Tiefe und Vollendung des Goetheschen hervorzu-

bringen, überhaupt den vollkommeneren Organismus einer Tragödie ernstlich nachzuschaffen.

Gounod ist nicht, was man ein Original-Genie nennt; aber einzelne fremde, namentlich deutsche Elemente haben sich mit seiner Individualität so glücklich assimiliert, daß ohne Frage etwas relativ Neues und Eigentümliches daraus entstand. Seine Musik hat ihre eigene Prägung; man kann bereits von einem „Gounodismus“ in den späteren französischen Opern sprechen. Sein „Faust“ rundet sich nicht zum einheitlichen Kunstwerk, er enthält Stellen von schwacher Erfindung und falschem Effekt und entbehrt der vollen Kraft für das Dämonische wie für das Erhabene. Aber als Lyriker schlägt Gounod rührende Herzenstöne an voll Sehnsucht, Schwermut und Entzücken. Die Gartenscenen im dritten Akt und die Volksscenen im zweiten sind in ihrer Frische, ihrem leichten Aufbau und ihrer bis zum Schluß anwachsenden Steigerung Schöpfungen eines glänzenden Talentes und eminenten Bühnenverstandes. Vor dem Erscheinen des „Faust“ war Gounod in Deutschland beinahe unbekannt. Beinahe, sage ich, denn ein kleines Stück von ihm — mehr ein Einfall als eine Komposition — machte bei uns schon früher die Runde. In der glücklichen Laune eines Augenblicks war es Gounod eingefallen, zu dem C-dur-Präludium aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ eine selbständige Melodie zu setzen, welcher jenes unveränderte Klavierstück nunmehr als Begleitung diente. Ursprünglich für die Violine gesetzt, wurde diese Melodie bald auf alle möglichen Solo-Instrumente übertragen und zuletzt als „Ave Maria“ auch für eine Sopranstimme. Als „Méditation“ haben wir diese süße, langatmige Melodie von den gefeiertesten Virtuosen im Konzertsaale — als „Ave Maria“ von den besten Sängerinnen

in der Kirche unzähligemal gehört. Sie war der einzige, bescheidene Vorläufer des „Faust" in Deutschland.

Den Erfolg des „Faust" hat keine zweite Oper Gounods erreicht. Am nächsten kommt ihm noch „Romeo und Julie". Gounod hat dieses Werk 1867 mit noch größerer Liebe und Begeisterung geschaffen, als irgend eine seiner Opern. Das Lieblichste, Zarteste findet sich darin, es fehlt ihm nur der starke Widerhalt des Großen, Kraftvollen. Gounod vermochte nicht der Gefahr der Monotonie zu entgehen, die schon der Stoff mit sich bringt. Die Liebesduette nehmen einen so großen Raum des Ganzen ein, daß sie zu einer Art Milchstraße zusammenfließen, deren sanftes Licht eine einfärbige Bläſſe über das ganze Bild breitet. Im Einzelnen anziehend, wirkt „Romeo und Julie" doch ermüdend als Ganzes. Die Wiener Aufführung (1868 unter Dingelstedt) gewann ein besonderes Interesse durch Gounods Anwesenheit. Hier ward ihm gestattet, was er in Paris stets vergeblich ersehnt und erbeten: sein Werk persönlich dirigieren zu dürfen. Als Gounod am Dirigentenpult erschien (er trug den ihm vom Kaiser Maximilian verliehenen Guadeloupe-Orden um den Hals), wurde er vom Publikum mit jubelndem Zurufe begrüßt. Er fühlte sich sehr glücklich in Wien, war auch von der Aufführung ungemein befriedigt. Nur nicht von der Hauptperson, Fräulein Murska als Julie. Diese konnte ihm wohl als Koloratur-Sängerin, in der Walzer-Arie, entsprechen, durchaus nicht als dramatische Künstlerin. „C'est un gosier", wiederholte er des öfteren; eine „geläufige Gurgel" würde Mozart gesagt haben. Schnell erkannte Gounod in Fräulein Ehnn die berufenste Darstellerin seiner Julie. Warme Stimme, innige Empfindung, überzeugendes Spiel: das waren ihm entscheidende Vorzüge,

für die er auf perlende Skalen und Triller gern verzichtete. Gounod studierte über Hals und Kopf die Partie mit Fräulein Ehnn und sah seine Bemühung reichlich belohnt. Bertha Ehnn schwebte ihm auch für die Hauptrolle einer neuen Oper vor: „Francesca di Rimini". Mit der ihm eigenen lebhaften Beredsamkeit zeichnete er mir damals die Umrisse des Planes. In einem Vorspiel, dessen Schauplatz die Hölle, sollte Dante mit Virgil erscheinen; dieser hieß dann den Florentiner wieder auf die Erde zurückkehren. Hierauf beginnt erst das eigentliche Drama. Sein Schluß knüpft wieder an das Vorspiel in der Hölle an, welches die Entwicklung der Handlung vorausgezeigt hat. Gounods Vorhaben ist nie zur Ausführung gekommen; bekanntlich haben aber nach ihm sowohl Ambroise Thomas als Hermann Goetz sich des Stoffes bemächtigt und eine „Francesca di Rimini" komponiert.

Mit sehr wechselndem Glück griff nun Gounod zu verschiedenen, von einander weit abliegenden Opernstoffen. Eine große Oper, „Die Königin von Saba" vermochte ebensowenig durchzugreifen, wie sein für die Opéra Comique geschriebener „Cinq-Mars", eine Konversations-Oper mit tragischem Ausgang nach dem Roman von Alfred de Vigny. Noch zwei Opern hat Gounod für die Opéra Comique komponiert: „Philemon und Baucis" und „Mireille". „Mireille" wurde in Wien 1876 in italienischer Sprache gegeben, mit der Patti in der Titelrolle; die Oper war verspätet, dicht vor dem Schlusse der Stagione, zur Aufführung gelangt und erlebte nur zwei Vorstellungen. Sie hätte deren mehr verdient. „Philemon und Baucis" hörten wir 1888 mit der Ehnn, Walter, Rokitansky und Mayerhofer in den Hauptrollen. Der idyllische Charakter

des Stoffes entsprach vortrefflich dem zarten, liebenswürdigen, etwas weichlichen Naturell Gounods. Ohne besonders gehaltvoll oder originell zu sein, macht diese Musik doch einen guten Eindruck durch ihre Anmut und feine Mäßigung. Ich gestehe einige Vorliebe besonders für den ersten Akt und glaube, „Philemon und Baucis" würde eine Wiederaufführung verdienen, jedenfalls mehr, als „Der Tribut von Zamora" sie verdient hat. Diese Oper verdankte ihren Erfolg in Wien fast ausschließlich der genialen Darstellerin der Hermosa, Pauline Lucca. Die zehn Jahre, welche auf „Romeo und Julie" folgten, haben offenbar stark gezehrt an Gounods Mark. Davon überzeugt uns nicht bloß der „Tribut von Zamora", ein Gounod in der dritten Verdünnung, sondern auch „Polyeucte" (1878). Religiöse Schwärmerei hatte sich wieder einmal Gounods bemächtigt und hieß ihn, Glaubenseifer und Märtyrertod in einem musikalischen Drama verherrlichen. Diese religiöse Oper führt nach dem Trauerspiel von Corneille den Titel „Polyeucte". Gounod war so freundlich, mir anfangs Mai 1875 einige Stücke daraus in seiner Wohnung vorzusingen. Seine Stimme, weder jung noch kräftig, übte doch einen eigentümlichen Zauber, denn sie war gut geschult und von inniger, bald sanfter, bald begeisterter Empfindung verklärt. Daß Gounod selbst Sänger gewesen, gereichte seinen Opern zu großem Vorteile, sie sind in den Solopartien wie im Chore durchaus sangbar und wirksam geschrieben. Als junger Mann hat Gounod in einem aus acht Personen (lauter Dilettanten) gebildeten Kirchenchor in der Rue de Bac fünf Jahre lang die erste Tenorstimme gesungen: auch durch sieben Jahre einen Pariser Männergesang-Verein (Orphéon) dirigiert. Was die Oper „Polyeucte" betrifft, diese Apotheose christ-

licher Selbstverleugnung und Aufopferung, so hat sie freilich wenig bekehrende Kraft erprobt; der Besuch der Kirchen steigerte sich nicht, aber der des Operntheaters ließ nach. Über die Grenzen Frankreichs ist dieses Werk nicht gedrungen. Während der Proben zum „Polyeucte" arbeitete Gounod bereits an einer neuen großen Oper: „Abälard und Heloise". Wie leuchteten seine schönen braunen Augen, wie beredt strömten seine Worte, als er mir den Plan dieser Oper entwickelte, welche „eine Verkörperung der höchsten philosophischen und religiösen Ideen" werden sollte. Der Stoff flößte mir Bedenken ein, und ich glaube nicht, daß Gounod stark gefehlt habe, indem er ihn wieder fallen ließ. „Polyeucte" bildet die Brücke zu Gounods letzter, ausschließlich religiöse Musik umfassender Periode. Sie enthält neben Kirchen-Kompositionen im engeren Sinne (Requiem, Messen) zwei große Oratorien: „Die Erlösung" (la Redemption) und „Mors et Vita". Das erstgenannte ist das Werk eines unverdächtig frommen, aber recht schwach gewordenen Talents. Das zweite, „Mors et Vita", wollte mir nicht besser gefallen. Es ist in demselben weichlichen, bewußt unschuldsvollen Stile, in demselben dünnen homophonen Satz geschrieben, wie die „Erlösung"; fast noch redseliger und seichter. Nach seiner Frömmigkeit gehörte Gounod unzweifelhaft in die Kirche, nach seinem Talent ins Theater.

Einen nicht unwesentlichen Zug von Gounods Charakterbild liefert seine litterarische Thätigkeit. Quantitativ erreicht sie freilich nicht die vielbändigen Gesammelten Schriften von Liszt, Berlioz oder gar von Wagner. Nur von Zeit zu Zeit, in vereinzelten Journal-Artikeln hat Gounod seine Ansicht über irgend eine ihn besonders interessierende Frage veröffentlicht. Wir haben von ihm einen trefflichen Aufsatz

über das Dirigieren — worin er den Komponisten das in Frankreich ihnen vorenthaltene Recht vindiciert, ihre Werke selbst zu dirigieren — eine Einleitung zu Berlioz' „Lettres intimes“, Vorreden zur Oper „Polyeucte“, zur „Redemption“ und Ähnliches. In einem Aufsatze „La critique“ verficht er mit vielem Geiste das Paradoxon, daß Musik-Kritiken nur von berufsmäßigen Tonkünstlern, von Fachmusikern geschrieben werden sollen. Liszt hat dieselbe Forderung noch heftiger ausgesprochen. Beide Meister waren wohl zu stark interessiert in dieser Sache, als daß ihr Urteil ganz unbefangen ausfallen konnte. Einen akademischen Vortrag über Mozarts „Don Juan“ hat Gounod nachträglich 1890 zu einem Büchlein erweitert, in welchem er, die Partitur Scene für Scene durchgehend, ihre Schönheiten in begeisterter Rede preist und erklärt. Etwas Neues wird man kaum darin finden; aber wer hörte nicht gern einen modernen französischen Opern-Komponisten mit solcher Einsicht und Verehrung von Mozart sprechen! Für Gounod ist Mozart das größte Musikgenie und „Don Juan“ das Non plus ultra aller dramatischen Komposition. Gounods Schriften glänzen von feinen Bemerkungen und geistreichen Einfällen, nur zeitweilig ermüdend durch die maßlos gehäuften Amplificationen — Variierungen desselben kurzen Themas — worein französische Schriftsteller so gern verfallen, wenn sie warm werden.

Gounod war eine durchaus ideale Natur, ein echtes warmes Künstlerherz, neidlos, gerecht und wohlwollend. Frankreich verliert in ihm nicht bloß ein glänzendes Talent, sondern auch eine der liebenswürdigsten, geistreichsten Persönlichkeiten. Die Welt wird dankbar sich noch lange an seinen Melodien erfreuen, aber Paris ist jetzt um eine Anziehungskraft ärmer.

6.

Anton Rubinstein.

(† 1894.)

Eine geniale Natur, ein bedeutender Mensch, ein starker Künstler ist uns mit Rubinstein entrissen. In unserer Zeit, die täglich ärmer wird an Künstler-Originalen, war er eines der hervorstechendsten. Wer diesen dichtbewaldeten, gutmütig trotzigen Charakterkopf je gesehen hat, der vergißt ihn nicht, und wer Rubinstein auch nur einmal spielen gehört, dem klingt er in Ewigkeit nach. Von all den berühmten Klavierspielern, denen ich im Laufe eines halben Jahrhunderts gelauscht, hat mir, nach Liszt, keiner so genußreiche Stunden bereitet, wie Rubinstein. Liszt war einzig, seine überragende Größe leidet keine Anfechtung. Aber eines schien mir Rubinstein trotzdem voraus zu haben: die Naivetät, die noch unverbrauchte Empfindung. Voll Geist als Mensch und Künstler begnügte sich Liszt doch oft mit dem Esprit und dem Witz. Sein Spiel, feiner und nervöser als das Rubinsteins, verriet häufig Blasiertheit und wurde dann leicht kokett. Rubinstein konnte man das nie vorwerfen; er hat immer aufrichtig, naiv, ganz aus seiner Seele heraus gespielt. Er konnte mitunter arg auf dem Klavier toben — was bei Liszt nicht vorkam — aber nie-

mals saß er dem Publikum ironisch gegenüber, er gab stets sein Bestes, hielt nie zum besten. „Was ihr wollt“ und „Wie es euch gefällt“, diese zwei Shakespeareschen Lustspieltitel paßten nicht für die Konzertprogramme Rubinsteins; er spielte „Was ich will“ und „Wie es mir gefällt!“ Das konnte vielleicht auch einmal unangenehm werden, aufrichtig blieb es immer.

Wien darf sich eine der häufigsten und dankbarsten Stationen auf Rubinsteins vielbewegter Weltreise nennen. Hier hat er schon als zwölfjähriger Knabe (1842) Aufsehen erregt. Als er fünfzehn Jahre später wiederkam, da war aus dem Wunderkind ein Wundermann geworden. Und noch als hoher Fünfziger verfügte Rubinstein über die volle Energie und Frische von damals und übte den gleichen unbeschreiblichen Zauber auf jung und alt. Strotzende Kraft und Jugendfrische, unvergleichliche Behandlung der Melodie, vollendet schöner Anschlag im brausendsten Sturm wie im leisesten Verhallen des Klanges, eine Ausdauer und ein Gedächtnis ohne Beispiel — das alles und noch mehr hatten wir zu bewundern in jenem unvergeßlichen „Klavier-Cyklus von sieben Abenden“, der in der Geschichte des Konzertwesens eine monumentale Stelle einnimmt. Rubinstein spielen zu hören — so schrieb ich vor Jahren — ist ein Genuß im besten und eigentlichsten Sinne: ein Genießen, an welchem noch der sinnliche Beischmack dieses Begriffes haftet. Die gesunde, kräftige Sinnlichkeit Rubinsteins strömte mit so erfrischendem Behagen auf den Hörer ein, daß dieser, noch ganz anders als bei anderen Virtuosen, den Eindruck eines musikalischen Labsals, eines Ohrenschmauses empfand. Seine Vorzüge wurzelten in seiner ungebrochenen Naturkraft; ebendaselbst auch die Fehler, in

welche sein reiches, aber oft ungezügeltes Talent sich leicht verirrte. Woher der besondere Zauber, den gerade Rubinstein auf uns alle übte? Ich glaube, weil seine Vorzüge aus einer Quelle flossen, die heutzutage fast zu versiegen droht: kräftige Sinnlichkeit und Lebensfülle. Das ist eine künstlerische Mitgift, der wir vieles verzeihen, weil sie unter den Modernen so selten ist. Unsere heutigen Komponisten und Virtuosen haben wenig von jener naiven Naturgewalt, die lieber wagt als grübelt und in der Leidenschaft ohne weiters auch einen unbesonnenen Streich begeht. Überwiegend beherrscht sie der Geist, die Bildung, die feine oder tiefsinnige Reflexion. Gemeinsam ist ihnen die Neigung, volles Licht in allerlei Mischfarben zu brechen, abzulenken, die Herztöne der Leidenschaft motivierend zu dämpfen, zu umschreiben. Man denke an Bülow, den vornehmsten dieser Richtung. Ihm gegenüber war Rubinstein noch eine naive saftige Natur. Darum lauschten wir ihm mit sorglosem Ohr und ganz hingebendem Genusse. Hat er uns mitunter ein bischen geärgert — im nächsten Satze waren wir unfehlbar wieder gefangen. Rubinsteins Spiel war ungleich und nicht ohne bedenkliche Ausschreitungen. Schöner kann niemand singen, als Rubinstein ein einfaches Adagio von Mozart spielte oder eine Nocturne von Field. Gleich darauf konnte er aber irgend ein Allegro wie mit der Hetzpeitsche vor sich herjagen, so daß jeder rhythmische Sinn verloren ging und damit die Aufnahmsfähigkeit des Zuhörers. Und selbst in solchen wilden Ausbrüchen hat Rubinstein sein Auditorium oft noch bezaubert. Das lag darin, daß wir fühlten, nicht Virtuosen-Eitelkeit, sondern eine den Spieler fortreißende Naturgewalt sei schuld an seinen Überschreitungen. Dieser aus Temperament und Race zusammen-

strömenden Elementargewalt gab das kulturmüde Europa sich gefangen und gestattete willig dem „göttlichen Rubinstein" große Vorrechte.

Rubinstein schätzte sein Kompositions-Talent viel höher, als sein Klavierspiel; ich empfand umgekehrt und ward ihm dadurch, wie ich nur zu bald erfahren mußte, persönlich entfremdet. Daß er auch als Tondichter reich begabt war und in jeder Gattung einzelnes Schöne, ja Hinreißende geschaffen, habe ich niemals übersehen, ja sehr lebhaft gefühlt und betont. Aber keine von Rubinsteins größeren Kompositionen vermag uns völlig zu befriedigen, denn nach einem meist glänzenden Anfang wird die Erfindung fast regelmäßig matter, die Ausführung schleuderischer. Das Klavierquartett in C-dur (op. 66) ist typisch dafür. Mit einem prächtigen Thema bricht der erste Satz wie ein heller Morgen an; das Scherzo ist geringer, aber noch immer pikant; darauf folgt ein wüstenartig langes, sonnenloses Adagio und ein peinlich triviales Finale. Und die Ozean-Symphonie, wie mächtig tritt sie auf! Aber nach diesem imposanten ersten Satz und schon in diesem geht es erst stufenweise, dann jäh abwärts. Trotzdem besticht auch in diesen Werken, in dem D-moll-Konzert und manchen Sätzen seiner Kammermusik eine gewisse Unmittelbarkeit und Naivetät, die in der nachbeethovenschen Musik sich nur selten zeigt. Ohne Zweifel ist Rubinstein in diesem Punkte auch seinem russischen Vaterlande verpflichtet. In den Slaven steckt noch ein Kapital von unverbrauchter Lebenskraft und derber, noch nicht zu Tode kultivierter Sinnlichkeit. Vollkraft und Volltrotz der Slavennatur wogt auch in Rubinsteins Blut und kommt in seinen Kompositionen wie in seinem Spiele zu Tage. Diese Eigenschaften, welche eine starke Energie nach außen verbürgen,

haben mich ehedem zu dem irrigen Glauben verleitet, die dramatische Musik müßte für Rubinstein das günstigste Feld abgeben. Es lagen damals nur seine beiden ersten Opern vor: „Die Kinder der Haide" und „Feramors", die ich noch immer für seine besten halte. Sie leiden allerdings auch an dem früher genannten Erbübel der Rubinsteinschen Musik: einer schnell und glanzvoll auflodernden, aber rasch wieder verlöschenden Phantasie. Dennoch wüßte ich heute keinen deutschen Opernkomponisten, der im stande wäre, etwas Ähnliches für die Oper zu schreiben, wie der erste Akt von „Feramors" und die Zigeunerszenen in den „Kindern der Haide." Auch die späteren Opern enthalten sehr schöne lyrische Momente, bleiben aber wirkungslos als Ganzes. Für die Oper fehlt Rubinstein der lange Atem, die sich stetig ansammelnde und steigernde dramatische Energie. Dies beweisen sein „Nero", „Die Makkabäer", „Der Dämon", „Sulamith" u. s. w. Wie viel Schönes Rubinstein auf dem Gebiete des Liedes geschaffen, bedarf nicht ausdrücklicher Erinnerung. „Der Asra", „Wenn es doch immer so bliebe" und manches andere orientalisch anklingende Lied Rubinsteins lebt auf allen sangeskundigen Lippen.

In seinen letzten Jahren hat sich Rubinstein mit leidenschaftlichem und zähem Eifer auf eine von ihm neugeschaffene oder vielmehr umgeschaffene Musikgattung verlegt: auf die „geistliche Oper". Schon seinen „Turm zu Babel" (aufgeführt in Wien 1870) nannte er eine „geistliche Oper". Er hätte dieses, sowie die späteren ähnlichen Werke „Sulamith", „Moses", „Christus" ebenso gut „Oratorium" taufen können, bei der sehr dehnbaren Natur dieses Begriffes. „Sulamith" (Dichtung von Julius Rodenberg) ist in Hamburg wirklich auf der Bühne dargestellt worden;

die Kritiker begegneten sich aber in dem Urteile, daß diese „geistliche Oper" in den Konzertsaal gehöre. Der „Turm von Babel" und das „Verlorene Paradies" sind immer nur in Konzertform als Oratorium gegeben worden, aber Rubinstein bestand unerschütterlich darauf, daß ihr Platz die Opernbühne sei, was schon wegen der unerhörten szenischen Anforderungen dieser „geistlichen Opern" niemand begreifen konnte. Nennen wir es Oper oder Oratorium, das „Paradies" bleibt rettungslos langweilig; hingegen enthält der „Turm von Babel" Szenen von unwiderstehlicher Kraft und Anschaulichkeit. Schien Rubinstein eine Zeit lang resigniert in Bezug auf diese beiden Werke, deren szenische Aufführung er nirgends durchsetzen konnte, so ging er mit verdoppelter Kraft daran, für seinen „Moses" und „Christus" eine theatralische Heimstätte zu schaffen. In einem längeren Aufsatze hat er selbst für sein Projekt das Wort ergriffen. Er beginnt mit dem Bekenntnisse, das Oratorium habe als Kunstgattung ihn seit jeher zum Proteste gestimmt; bei den bekanntesten Meisterwerken (nicht beim Studium, sondern bei ihren Aufführungen) sei er immer kalt geblieben. Das alles müsse viel großartiger und richtiger wirken, wenn es auf der Bühne in Kostümen und mit Dekorationen, mit der vollen Aktion dargestellt würde. Man müßte also im Gegensatze zu weltlichen ein „geistliches Theater für geistliche Opern bauen." Rubinstein erzählt, wie er wegen Gründung eines solchen Theaters sich zuerst nach Weimar, dann nach Berlin gewendet, später in London und Paris angeklopft habe und — überall verschlossene Thüren fand. Indem er die finanziellen, künstlerischen und technischen Schwierigkeiten aufzählt, die seinem Unternehmen entgegenstehen, erklärt er sie alle in seinem grenzenlosen Sanguinismus für leicht besieg-

bar. Ihm erscheint „das Bestehen eines geistlichen Theaters neben dem weltlichen in der ganzen kultivierten Welt, i jeder größeren theaterfähigen Stadt nicht nur ein Mögliches, sondern sogar ein Notwendiges; sind doch Oratorien überall an der Tagesordnung!" Rubinstein übersah in seinem Eifer, daß das Publikum mit drei bis vier Oratorien jährlich befriedigt ist. Dafür baut man nicht leicht ein neues großes Theater mit kostspieliger Maschinerie und einem eigens engagierten Sängerpersonal. Wie bescheiden ist das Oratorien-Repertoire, wie klein das Publikum, über welches ein solches „geistliches Theater in jeder Stadt" zu verfügen hätte! Trotzdem war Rubinstein ganz nahe daran, seinen Plan verwirklicht zu sehen: in Bremen (wo im Sommer 1895 der „Moses" szenisch dargestellt wurde auf einer eigens dafür gebauten Bühne.) Er hat es leider nicht erleben sollen.

Rubinsteins Projekt einer szenischen Aufführung seiner Oratorien findet derzeit ein merkwürdiges Seitenstück in der von Leoncavallo geplanten Verbindung des Ballets mit Gesängen. Beide Komponisten greifen mit ihren vermeintlichen Neuerungen in die Kinderzeit dieser Kunstgattungen zurück. Die französischen Ballette unter Ludwig XIV. enthielten regelmäßig Gesangstücke, und die ersten italienischen Oratorien waren nichts anderes als „geistliche Opern", im Rubinsteinschen Sinn vollständig theatralisch aufgeführt. So wunderlich verschlingt sich oft Ältestes und Neuestes in der Musikgeschichte.

In Wien sahen wir im Laufe der letzten Jahre Rubinsteins Namen auf den Konzertprogrammen fast gänzlich verschwinden. Man vergaß sogar sein 50jähriges Künstler-Jubiläum durch die Aufführung eines seiner Orchesterwerke

hier zu feiern — eine unverzeihliche Lässigkeit. Freilich hatte man durch eine Reihe von Jahren dem Publikum, das dann nicht mehr anbeißen wollte, zu viel Rubinstein vorgesetzt, darunter manches sehr Unbedeutende, ja Abstoßende, wie die Ouvertüren zu „Dimitri Donskoi", „Iwan der Grausame", die „Dramatische Symphonie", das Es-dur-Konzert. Wir dürfen annehmen, daß die persönlichen Erinnerungen an den verblichenen Meister und die steigende musikalische Hungersnot jetzt zusammenwirken werden zur Wiedereinführung einiger seiner besten Werke in unsere Konzertsäle. Die so originellen und reizvollen Balletmusiken aus „Feramors" und dem „Dämon", den ersten Satz der Ozean-Symphonie würde man in den Philharmonischen Konzerten ebenso willkommen heißen, wie in den Gesellschaftskonzerten die prächtigen Chöre aus dem „Turm von Babel" und andere Gesangsstücke, die als verschüttete Edelsteine in Rubinsteins Opern und Oratorien ruhen. Unsere Quartettspieler, unsere Klavier-Virtuosen und Liedersänger können am wenigsten in Verlegenheit kommen, Rubinsteins Andenken würdig und reichlich zu ehren. In manchen seiner überaus zahlreichen Kompositionen dürfte Rubinstein jetzt wieder aufleben. Könnten wir nur auch den großen, einzigen Klavier-Virtuosen Rubinstein wieder lebendig machen!

7.

Anton Haizinger.

(† 1893.)

„In all' und jeder Zeit verknüpft sich Lust und Leid" — so lautet das Motto über Schumanns Davidsbündlertänzen. Die musikalischen Kreise Wiens waren schmerzlich bewegt von dem plötzlichen Hinscheiden eines Sängers, der seine Kunst zwar nicht berufsmäßig, aber mit desto leidenschaftlicherer Hingebung ausgeübt hat. Feldmarschall-Lieutenant Anton Haizinger ist niemals öffentlich aufgetreten, hat aber einen weiten Kreis von Freunden und Bekannten jahrelang durch seine Gesangsvorträge erfreut. Man wunderte sich oft, daß er sich nicht der Bühne gewidmet hatte. Günstiger konnte man zu diesem Behuf nicht auf die Welt kommen, denn als Sohn der großen Schauspielerin Amalie Haizinger und des gefeierten Tenoristen Anton Haizinger. Mama Haizinger, bis ins hohe Alter ein unvergleichlicher und unersetzlicher Schmuck des Burgtheaters, war selbst eine talentvolle, wenngleich naturalistische Sängerin. Sie gehörte noch zu jenen gefeierten ersten Darstellerinnen der „Preciosa", welche die Lieder des Zigeunermädchens sehr beifällig sangen, und noch vierzig Jahre später freute sich das ganze Burgtheater, wenn sie in „Lorle" die kleinen zweistimmigen Volkslieder mit ihrer Tochter Luise

Neumann anstimmte. Der Vater unseres Generals Haizinger war der erste Adolar in Webers „Euryanthe.“ Bei der ersten Aufführung dieser für Wien geschriebenen Oper (25. Oktober 1823) errang er den Beifall des Publikums und des persönlich dirigierenden Komponisten. Er besaß eine kräftige, wohlgeschulte Tenorstimme und war perfekt musikalisch. „Da ist Feuer und Kraft in der Höhe!“ schrieb von ihm C. M. Weber. Sein Vortrag war mehr korrekt als leidenschaftlich und erinnerte im Verein mit seinem steifen Spiel an den ehemaligen Schullehrer. Ich denke mir ihn ungefähr wie eine ältere Ausgabe des trefflichen Vogl in München, von dessen schimmernder Lohengrin-Rüstung man auch noch einige Schulstäubchen wegblasen möchte. In London hat Haizinger in den denkwürdigen deutschen Opern-Vorstellungen (1832) an Seite der Schröder-Devrient den Florestan mit großem Erfolg gesungen. („A meritorious musician with an ungainly presence“ kritisierte ihn Chorley.) Wie es gekommen ist, daß der Sohn dieses Elternpaares, der stattliche junge Mann mit der herrlichen Stimme, sich nicht der Oper widmete? Es ist eine alte Erfahrung, daß die meisten Theaterkinder durchaus zur Bühne wollen, die Eltern aber desto nachdrücklicher dagegen sprechen. Erstere sehen nur die verlockenden Seiten, letztere nur die dunklen des Theaterlebens. Dem jungen Haizinger ließ man gar nicht Zeit zu einem Schwanken in der Berufswahl. Auf den Rat einer hochgestellten Persönlichkeit schickten ihn die Eltern von Karlsruhe in eine militärische Akademie nach Wien, da sie hofften, das unbändige Naturell des Knaben durch militärische Erziehung zu dämpfen. Siebzehnjährig trat Haizinger als Lieutenant aus der Akademie, um bald als Ordonnanz-Offizier des Feldmarschalls Radetzky dessen

ausgesprochener und bevorzugter Liebling zu werden. Durch seinen Gesang wurde er auch in allen militärischen Kreisen ein Freudenbringer. So blieb Haizinger Soldat, ein tapferer Offizier und guter Kamerad. Das Soldatische in seinem Wesen erschien mir stets charakteristisch auch für die Art seines Vortrags. Da klang alles beherzt, kraftvoll, entschlossen, von Enthusiasmus durchglüht. Wenn Haizinger den „Zwerg", „Die Allmacht", „Kriegers Ahnung" und andere starke Lieder sang, so packte er die Hörer durch das Erz seiner ausdauernden Stimme und den männlichen, energisch deklamierenden Vortrag. Er beherrschte ein sehr großes Repertoire von Liedern, die er auswendig sang. Da stellte er sich mit dem Rücken gegen das Klavier und geriet, weil er kein Notenblatt in Händen hatte, unversehens in ein leichtes Agieren. Wenn ihn der Rhythmus anfeuerte, that er auch wohl unwillkürlich einige Schritte nach vorwärts, wodurch kecke Lieder wie „Der Hidalgo" von Schumann eine ganz eigene Lebendigkeit erhielten. Ich habe Haizinger zum ersten Mal vor fünf Jahren zu hören bekommen, als sein von Mama Haizinger mir oft gepriesener „herrlicher Tenor" doch nicht mehr viel Schmelz und Wohllaut besaß. Daß er „für seine Jahre" noch prächtig singe, wollte er freilich nicht hören; er wollte lieber gar nicht, als mit dieser Einschränkung gelobt sein. Mit seiner Kunst nahm er es sehr ernst. Er lernte nicht leicht, aber wenn er ein Lied einmal inne hatte, so saß es in seinem untrüglichen Gedächtnis fest für die Ewigkeit. Noch in seinen letzten Augenblicken revoltierte der Sänger in ihm. Durch seine Fieberphantasien klangen unaufhörlich Bruchstücke aus Schubertschen Liedern. Zuletzt, als deutliche Todesahnung, das „Nachtstück" mit dem ergreifenden Schluß: „Der Alte horcht, der Alte

schweigt; der Tod hat sich zu ihm geneigt." Mit diesen Worten, diesen Tönen auf den Lippen ist Haizinger gestorben. Auf sein Grabmal gehört unter dem Namen Haizinger, der für sich schon ein künstlerisches Allianzwappen bedeutet, als Emblem: Leyer und Schwert.

8.

Zur Biographie Franz Liszts.

Fräulein Lina Ramann hat endlich ihre gewaltige Liszt-Biographie zum Abschluß gebracht.*) Eine Regung schämiger Verlegenheit über dessen beispiellose Aufbauschung mag sie bewogen haben, den mehr als fünfhundert Seiten füllenden dritten Band als „zweite Abteilung des zweiten Bandes" zu bezeichnen. Auch den aufrichtigsten Verehrern Liszts dürfte die Lektüre dieser drei Bände eine recht mühselige Unterhaltung gewähren. Es ist ein apologetisches Buch im kühnsten Sinn des Wortes, geschriebener Götzendienst. Wer sich der Verzückung erinnert, mit welcher im ersten Band das kleinste Klavierstücklein Liszts bewundert worden, der konnte darauf gefaßt sein, daß Fräulein Ramann bei den Symphonien und Oratorien der Atem ausgehen werde. Der weitaus größte Teil dieses neuen Bandes behandelt die Weimarsche Periode von 1848 bis 1861. Als Introduktion dient eine Charakteristik der Fürstin Karoline Wittgenstein. (Warum sie in einem deutschen Buch stets „Carolyne" genannt wird, ist mir nicht klar.) So kühl und abgünstig die Verfasserin im ersten Band

*) „Franz Liszt" von L. Ramann. Zweiter Band, zweite Abteilung (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1894.)

von der Gräfin d'Agoult, der Mutter von Liszts Kindern, gesprochen hatte, so enthusiastisch preist sie jetzt die Fürstin Wittgenstein — die Frau, „welche Liszt seiner hohen Berufung zum Komponisten zuführte“! „Ihre, wenn auch oft phantastischen, aber immer idealgetränkten Gedanken über die Instrumentalmusik wirkten wesentlich hierbei mit; insbesondere da, wo sie wie eine religiöse Naturgewalt den Punkt im Wesen Liszts trafen, der, zurückgehaltene Glut, nur wahlverwandter Berührung bedurfte, um sich zum Kunstwerk zu entzünden.“ Aus dem Qualm dieser Rede entwickelt sich, daß Liszt die Anregung zu seiner Dante-Symphonie der Fürstin verdankte. Höchst charakteristisch für Liszts Musikanschauung und Methode ist es, wie er sich die Form dieser Komposition gedacht hat. Man höre: „Das von Gropius in Berlin kurz vorher zur künstlerischen Höhe vervollkommnete Diorama hatte Liszt wie die Fürstin solchermaßen beeindruckt (!), daß der Gedanke bei ihm wie bei ihr auftauchte; in der Verbindung des Diorama mit der Musik müßte der letzteren noch ungeahnte Wirkung erstehen. Die Malerei sollte in Bildern dioramaartig die Symphonie begleiten und der Gesang — ein Chor am Schluß des Werkes — die Krönung der Leiden in der errungenen Seligkeit, in dem mystischen Magnifikat verkünden.“ Diese von L. Ramann bewunderte „große Idee“ war Liszt durch äußere Verhältnisse aufzugeben gezwungen. Ich möchte es eher ein Glück für Liszt nennen, daß er ein so ganz unkünstlerisches, dilettantisches Vorhaben unausgeführt lassen mußte. Die Dante-Symphonie erfährt in einem späteren Kapitel natürlich die genaueste Analyse — aber von dem bloßen Entwurf dazu kann die Verfasserin schon in der Einleitung sich nicht trennen. „Dieser Entwurf“, sagt sie,

„weist auf den Stand der geistigen Sonnenuhr des Komponisten hin, deren Zeiger in der That nach den Höhepunkten hinweist, die seit Jahrtausenden Intellect und Phantasie der Denkbeflissenen beschäftigt haben, zu denen aber eine Leiter zu bauen nur der kirchlichen Dogmatik gelingen wollte." Endlich bildet dieser vielbesprochene „ideelle Entwurf der Dante-Symphonie auch noch „gleichsam den geistigen Vermählungsring" Liszts mit der Fürstin Wittgenstein".

Wer L. Ramanns unabsehbare Analysen der symphonischen Dichtungen oder der Kirchen-Kompositionen liest, worin teils mit überschwänglicher Sentimentalität, teils in dem trockenen philosophischen Hegel-Jargon Brendels die tiefe Bedeutung jedes Taktes ausgegraben wird — der behält wohl für sein Lebenlang einen unüberwindlichen Widerwillen gegen alle poetisch-philosophische Musikbeschreibung und Nacherzählung. Das fünfte Buch behandelt die letzten Jahre Liszts mit den Hauptstationen Rom, Weimar, Budapest. Hier durften wir hoffen, Neues zu erfahren, insbesondere über die lange vorbereitete und dann in zwölfter Stunde gescheiterte Vermählung Liszts mit der Fürstin Wittgenstein. Die Verfasserin weiß jedoch über diese merkwürdige Begebenheit nichts anderes zu berichten, als was La Mara bereits in der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 22. Oktober 1893 „Liszt und die Fürstin Wittgenstein" nach Mitteilungen aus dem Munde der Fürstin selbst veröffentlicht hat. — Der Hauptsache nach verlief dieses Drama folgendermaßen: Die Fürstin Wittgenstein hatte Liszt 1847 in Odessa kennen und lieben gelernt. Sie zerriß die nur noch äußeren Bande, die sie an den ungeliebten Gatten ketteten, und verließ mit ihrer zehnjährigen Tochter, Prinzessin Marie, Rußland, um sich auf der Altenburg bei

Weimar, einer Besitzung der Großherzogin, niederzulassen. Auch Liszt bezog einen Flügel desselben Schlosses. Die Fürstin hatte bei der geistlichen Behörde in Rußland eine Scheidungsklage eingereicht, auf deren Erledigung sie, die Katholikin, viele Jahre lang harren mußte, während ihr Gemahl, als Protestant, die Lösung des Ehebundes leicht erlangte, auch bald eine zweite Heirat schloß. Im Frühjahre 1860 reiste die Fürstin nach Rom, um daselbst die bisher noch immer vergeblich erstrebte Lösung ihrer Ehe persönlich zu betreiben. Endlich gelang es ihr, über die Intriguen der ihr feindselig gesinnten polnischen Anverwandten zu siegen: der in Rußland geführte Scheidungsprozeß wurde zu ihren Gunsten entschieden, und der Papst erteilte seine Sanktion. An Liszts Geburtstag, dem 22. Oktober 1861, sollte in Rom in aller Stille die Trauung stattfinden. Alles war dazu bereit. Da eilte die fromme Fürstin Odescalchi, eine Polin von Geburt, nochmals zum Papst mit der dringenden Bitte, den „Meineid" der Fürstin, wie sie es nannte, in letzter Stunde noch zu verhindern. Pius IX. wurde erschüttert, verlangte schleunigst die Prozeßakten zu nochmaliger Prüfung und befahl einen Aufschub der Trauung. Von einer Art abergläubischer Scheu erfaßt, verweigerte die Fürstin die verlangten Akten. Ihr durch vierzehn lange Jahre so heiß erstrebtes Ziel schien nun wieder in unbestimmte Ferne gerückt. Als bald darauf, im März 1864, ihr Gemal Fürst Nikolaus Wittgenstein starb, stand ihrer Vermählung mit Liszt freilich nichts mehr im Wege. Sie verzichteten jedoch. Es war, als ob die beiden sich gesagt hätten: Jetzt freut es uns nicht mehr. Die Fürstin war fromm geworden, trieb theologische Studien und schrieb kirchenpolitische Schriften, und Liszt wurde Abbate.

* * *

Weit besser als aus den redseligen drei Bänden der Lina Ramann lernen wir Liszt aus einem schmächtigen Buche kennen, das den Titel führt: „Franz Liszts Briefe an eine Freundin", herausgegeben von La Mara. (Leipzig, 1894, Breitkopf & Härtel.) Liszt zeigt sich hier von der liebenswürdigsten und edelsten Seite seines Charakters, aufrichtig und unbefangen. Diese vertrauten Briefe umfassen 31 Jahre seines Lebens; sie beginnen mit dem April 1855 (also um die Zeit, da Liszt als Komponist großer Tondichtungen hervortrat) und enden im Juli 1886, wenige Wochen vor seinem Tode. Und wer ist die Freundin, die sich eines so langen ununterbrochenen Briefwechsels mit Liszt rühmen durfte? „Der Name thut nichts zur Sache", sagt uns Frau La Mara. Schade! Wir ehren so diskrete Verschwiegenheit, möchten sie aber dennoch beklagen im Interesse der ungenannten Freundin selbst. Denn eine hochbegabte, geist- und gemütvolle Dame muß es sein, welcher Liszt unwandelbar so rührende Teilnahme, Sorgfalt und Offenherzigkeit bewahrt hat. Wir erfahren aus dem kurzen Vorwort nur so viel, daß Madame X. eine Zeit lang in Weimar Liszts Unterweisung genoß und dann über Paris nach Brüssel zu ihren Angehörigen zurückgekehrt ist. In mißliche Vermögensumstände geraten, wollte sie anfangs durch Klavierunterricht ihren und ihrer zwei Söhne Lebensunterhalt gewinnen, beteiligte sich aber bald am Berufe ihres Vaters bei diplomatischen Missionen und der Redaktion politischer Zeitschriften. Ihre Beziehungen setzten sie in den Stand, Liszt über Konstellationen und Vorkommnisse der europäischen Politik zu berichten, noch bevor dieselben öffentliches Gemeingut geworden waren. So füllen denn abwechselnd rein persönliche, musikalische und politische Mit-

teilungen diese durchaus in französischer Sprache geschriebenen Briefe. Aus Liszts musikalischen Urteilen interessierte uns zumeist das über Schumanns Oper „Genovefa". „Sie wissen", schreibt Liszt im April 1855, „daß mir selbst die Dummheiten geistreicher Leute lieber sind, als der Geist der Dummen, und gewisse Fehler angenehmer, als gewisse Tugenden. In diesem Sinne giebt es verfehlte Werke, die viel wertvoller sind, als andere wohlgelungene und sehr erfolgreiche. „Genovefa" steht unter jenen in erster Linie und wird eine selbständige Bedeutung behaupten in der Entwicklung der deutschen Oper. Joachim sagte mir sehr richtig von Schumann: er ist von allen Komponisten derjenige, der am meisten und am natürlichsten Musik denkt. Das ist etwas, ist sogar viel, aber es ist nicht das Ganze in einer Kunst, welche noch über das Ganze hinaus streben soll."

Über sich selbst, seine künstlerische Thätigkeit und Richtung, macht Liszt der Freundin manch wertvolles Bekenntnis. Das Unterrichtgeben wird ihm bald lästig, so Ausgezeichnetes er als Lehrer geleistet hat. „Ich bin es höchlich müde, zu lehren, was sich thatsächlich nicht lernen läßt — und das ist gerade das Allerwesentlichste in der Musik. Deßhalb bin ich sehr taub gegen die Pianisten beiderlei Geschlechts, welche sich massenhaft bei mir anmelden, und habe jetzt meine kleine Bande auf vier bis fünf reduziert." Von seinen Werken spricht Liszt mit der ihm eigenen liebenswürdigen Bescheidenheit, die sich nur selten Äußerungen stolzen Selbstgefühles gestattet. Ein Wort von Bayle, welcher den Ehrgeiz „eine heilige Krankheit" nennt, hat sich ihm tief eingegraben; doch nennt Liszt diese Krankheit „mehr als heilig, nämlich göttlich, und sie hat einen einzigen Arzt, Christus, und eine einzige Arznei, das ewige Leben". Voll Bewunde-

rung spricht Liszt von dem Schauspieler Dawison. „Das ist ein großer Künstler; seine Virtuosität hat einige Verwandtschaft mit der meinigen. Er ist schöpferisch im Reproduzieren. Seine Auffassung des Hamlet ist vollständig neu." Am häufigsten und entschiedensten betont Liszt seine Mission als Kirchenkomponist. Im Jahre 1856 schreibt er aus Wien: „Ich habe eine feste Stellung genommen als religiöser und katholischer Komponist. Denn da liegt ein unbegrenztes Feld für die Kunst, das zu bebauen ich den Beruf in mir fühle. Ich hege die volle Zuversicht, daß ich in drei bis vier Jahren vollständig werde Besitz ergriffen haben von der Domäne der geistlichen Musik, welche seit 20 Jahren nur von Mittelmäßigkeiten beherrscht wird. Diese werden mir freilich vorwerfen, daß ich keine religiöse Musik mache — was richtig wäre, wenn ihre Dutzend-Marktware diesen Namen verdiente." Aus Rom schreibt er im Jahre 1881: „Ich kümmere mich nicht um die Verbreitung meiner Sachen und übe die sonderbare Tugend, welche die Väter Jesuiten die „heilige Gleichgültigkeit" nennen." Wenn sein Mephisto-Walzer in Brüssel einen schlimmen Erfolg haben sollte, was Liszt vorauszusehen scheint, so werde ihn das nicht kränken. „So wie Velasquez, ohne an seine Tadler ein Wort zu verlieren, sich begnügte, einen Namen unter das angefochtene Bild zu setzen, so habe ich für mein Werk keine andere Prätension, als die, es geschaffen zu haben."

Von Richard Wagner spricht er sehr oft und immer mit derselben Liebe und Bewunderung. Seitdem Liszt durch die erste „Lohengrin"-Aufführung in Weimar dem Freunde die Ruhmesbahn geebnet, wird er nicht müde, für ihn zu wirken, zu schreiben, zu sorgen. Daß dies nicht immer leicht

war, bestätigt (1861) ein Stoßseufzer Liszts: „Es liegt mir sehr auf dem Herzen, die Korrespondenz mit Wagner wieder aufzunehmen. Gewiß kann niemand ihm ergebener sein als ich. Ich möchte auf eine oder die andere Art ihm gute Dienste erweisen, unglücklicherweise verfüge ich nicht über die hierzu notwendigen Mittel. Er braucht durchaus viel Geld; woher es nehmen?" Liszt bemüht sich um die Aufführung des „Tristan", um das Schicksal des „Tannhäuser" in Paris, um die Amnestierung Wagners, um die Dekorierung desselben mit dem Weimarschen Falken-Orden u. s. w. Das geht so fort bis zu Wagners Berufung nach München, seinem plötzlichen Glückswechsel. Da hört Wagner auf, zu schreiben. „Seit mehr als zwei Jahren," berichtet Liszt, „habe ich kein Lebenszeichen von Wagner! Aber da er glücklich ist, freue ich mich dessen und halte ihn mir gegenüber für quitt." Und ein Jahr später: „Seit vier Jahren hat meine Korrespondenz mit Wagner aufgehört." Liszt sagt das, ohne zu klagen oder anzuklagen, aber im Zusammenhang mit früheren Briefen fühlt man heraus, wie weh es ihm thut. „Von allen Lastern halte ich Undankbarkeit für das häßlichste," schreibt Liszt in einem anderen Briefe an die Freundin.

Liszts werkthätige Freundschaft, sein Zartgefühl und prunkloser Wahrheitssinn zeigen sich, den ganzen langen Briefwechsel hindurch, in immer gleichem schönen Licht. Über den ersten Briefen scheint mir der Nachglanz einer zärtlicheren Neigung zu liegen. Später verwandelt sich das Du seiner Ansprache in Sie, aus „Chère enfant" wird „Chère bienveillante amie", und die frühere geheimnisvolle Unterschrift „A. A." weicht dem vollen Namen „Franz Liszt". Schwärmerisch religiöser Sinn diktiert ihm meistens die Schlußworte: „Priez pour moi!" „Laisse-moi te bénir", „Prions Dieu

qu'il nous accorde cette foi, qui sauve" &c. In den späteren Briefen vermissen wir diese und ähnliche Wendungen. Erst in Rom (1863 bis 1865), wo sich Liszt für den geistlichen Stand vorbereitet, tritt sein katholischer Glaubenseifer wieder merklich hervor, ja derselbe scheint aus der Entfernung auf die Freundin abzufärben; muß ihr doch Liszt einen vom Papst selbst geweihten Rosenkranz versprechen. Am 1. Mai 1865 meldet er ihr, daß er in der Kapelle des Kardinals Hohenlohe die niederen Weihen empfangen habe. Sie brauche nicht zu erschrecken, ihn im geistlichen Gewand wiederzusehen denn er trage es, wie man ihm schmeichelhaft versichert, als hätte er niemals ein anderes Kleid angehabt. „Ich fühle mich darin vollkommen wohl und so glücklich, als ich es zu sein vermag."

Fräulein La Mara (Marie Lipsius) hat sich durch die Herausgabe dieser Briefe den Dank aller verdient, die sich für Liszts merkwürdige und sympathische Persönlichkeit interessieren — und wer thäte das nicht? La Mara unterscheidet sich sehr vorteilhaft von Fräulein Lina Ramann durch maßhaltendes Urteil, Erzählertalent und litterarischen Geschmack. Man wandelt mit ihr auf reinlichem, geebnetem Weg und weder auf Wolken noch auf Dynamit-Patronen.

Außer den „Briefen an eine Freundin" hat das glückliche Spür- und Findertalent der Frau La Mara noch 659 Briefe Liszts aufgesammelt und in zwei starken Bänden veröffentlicht. Liszt gehörte zu den fleißigsten Korrespondenten, die es je gegeben; in rascher und verbindlichster Beantwortung jedes Briefes war er musterhaft. Das vollständige Gegenteil des berühmten Kulturhistorikers W. H. Riehl, der mir einst auf die Frage, woher er die Zeit nehme für seine erstaunliche Thätigkeit, die Erklärung gab:

„Ich mache keine Besuche und beantworte keine Briefe.“ Seine Liebenswürdigkeit erwarb Liszt zahlreiche enthusiastische Freunde, lockte ihm aber auch eine Legion Zudringlicher auf den Hals, die ihn mit Briefen, Autographenbettel und musikalischen Sendungen belagerten. In seinen letzten Jahren beklagt der geduldige Mann sich ernstlich darüber. „Mein Widerwille gegen Briefe,“ schreibt er 1881 aus Bayreuth, „ist maßlos geworden. Wie soll man mehr als zweitausend Briefe im Jahr beantworten, ohne sich zum Cretin zu machen?“ Und bald nachher aus Rom: „Man feiert mich, schmeichelt mir und erdrückt mich mit zahllosen Briefen. Mehr als hundert erhielt ich in den letzten sechs Wochen; ich müßte für meine Korrespondentenpflicht täglich zehn Stunden verwenden, das kann ich nicht. Auch mein Gesundheitszustand, obwohl er nicht schlecht ist, verbietet es mir.“ Erst im Jahre 1882 entschloß er sich zur Notwehr und ließ (genau wie Rubinstein) in den Musikzeitungen bekannt machen, daß er sich Zusendungen von Partituren „und sonstige Zuschriften“ verbitte. Es scheint aber nichts genützt zu haben; die folgenden Jahrgänge beweisen, daß weder die Kourage der Briefstürmer noch die Herzensgüte Liszts umzubringen war.

Was uns gleich auf den ersten Seiten freundlich anmutet, ist die kindliche Dankbarkeit des fünfzehnjährigen Liszt gegen seinen Lehrer Karl Czerny in Wien. Merkwürdig genug, er schreibt ihm, in dessen Hause nur Deutsch gesprochen wurde, französisch; desgleichen seinen deutschen Freunden Hiller, Schumann, P. Cornelius und anderen. Liszt hatte sich schon während seines ersten Pariser Aufenthalts völlig ins Französische eingelebt. Erst von seiner Ansiedlung in Weimar an werden Liszts deutsche Briefe zahlreicher.

Natürlich schreibt er ganz gut deutsch; aber die französische Sprache ist nicht nur für ihn „bequemer und vertrauter", sie ist überhaupt für leichten, graziösen Briefstil wie geschaffen. Mit Lebhaftigkeit schildert der junge Liszt (1828) seine Studien und Erfolge in Paris, wo er für Czerny „furchtbar Propaganda macht" und dessen Sonaten mit größtem Beifalle in Gesellschaften spielt. Czerny möchte doch ja nach Paris kommen, er wolle für ihn sorgen wie für seinen eigenen Vater. Erinnern wir uns bei diesem Anlasse, daß Liszt von seinem Vater den Musiksinn geerbt und die erste Anleitung empfangen hat. Der alte Adam Liszt war selbst sehr musikalisch und hat als Esterhazyscher Rechnungsführer häufig in Eisenstadt in den Hofkonzerten des Fürsten am Violoncellpulte mitgewirkt — unter der Leitung des ihm persönlich befreundeten Joseph Haydn. Das zerstreuende Leben in den Pariser Salons macht den jungen Liszt schließlich doch bedenklich. Er schreibt an den Abbé Lammenais: „Wird mein Leben denn immer in dem nutzlosen Müßiggang verfließen, der mich jetzt bedrückt? Wird die Stunde der Vertiefung und des männlichen Handelns niemals schlagen? Bin ich unwiderruflich dazu verdammt, als Possenreißer die Salons zu amüsieren?" Liszt war trotz dieses demütigen Stoßseufzers sein ganzes Leben hindurch von bewunderungswürdigem Fleiß. Seine Briefe, von den Jünglingsjahren bis ins späte Alter, bezeugen es. Im Jahre 1839, also in seiner glorreichsten Virtuosen-Periode schreibt er an Clara Wieck, er habe in Italien „énormément gearbeitet und dort, ohne Übertreibung, vier- bis fünfhundert Seiten Musik geschrieben". Daß er selbst emsig an einer Oper arbeite, meldet Liszt zu verschiedenen Malen; es scheint nichts davon erhalten zu sein.

Am interessantesten sind uns selbstverständlich die Urteile Liszts über bedeutende Komponisten; zahlreich sind sie allerdings nicht in diesem Berge von Briefen. An Robert Schumann schreibt er schon im Jahre 1838, daß er den „Karneval" und die „Phantasiestücke" mit Entzücken spiele; ja, daß, offen gestanden, nur die Kompositionen von Chopin und Schumann ihm ein starkes Interesse einflößen. Ein merkwürdiges Geständnis, da doch Liszt gerade Schumanns Klavier-Kompositionen zeitlebens in der Öffentlichkeit ignonorierte. Er hat das später selbst bereut und mit schöner Aufrichtigkeit öffentlich Buße gethan. Henselts Etüden hingegen, für welche Schumann schwärmte, findet Liszt unter ihrem Ruf und kann in ihrem Autor nur eine „médiocrité distinguée" erblicken. Sein Ideal bleibt Chopin. Er verteidigt ihn gegen W. v. Lenz, welcher den Einfluß der Pariser Salons auf Chopin zu hoch anschlage. „Seine Seele war davon nicht affiziert, und seine Musik bleibt durchsichtig, wunderbar, ätherisch und unvergleichlich genial — ganz außerhalb der Schulirrtümer und der Salonfadaisen. Chopin hat etwas vom Engel und von der Fee; mehr noch: die heroische Saite hat nirgends mit solchem Glanz, solcher Leidenschaft und mit so neuer Gewalt erzittert, wie in seinen Polonaisen." Über Schumanns Oper „Genovefa" hat Liszt den geistreichen Einfall, sie sei „musikalisch die Schwester des Fidelio, nur fehlt ihr Leonorens Pistole". An Rubinstein schreibt Liszt 1854 einen überaus freundlichen, zugleich aufrichtig ermahnenden Brief. „Ich schätze Ihre Kompositionen und finde vieles darin zu loben, mit einigen Einschränkungen, welche fast alle darauf hinausgehen, daß Ihre außerordentliche Fruchtbarkeit Ihnen bis jetzt nicht die erforderliche Muße gelassen hat, Ihren

Werken eine stärkere individuelle Prägung zu geben und sie auszufeilen. Es genügt nicht zu arbeiten, man muß auch umarbeiten.“ Bei Liszts durchgehends herrschender Geneigtheit, nur zu loben und stark zu loben, erscheint gerade diese Zuschrift sehr bemerkenswert. Eine besondere Hochschätzung, ja Bewunderung hegt Liszt für Saint-Saëns. Er nennt dessen Messe ein großartiges, bewunderungswürdiges Werk; allen neueren Kompositionen dieser Gattung überlegen an schwungvoller Empfindung, religiösem Charakter und vollendeter Meisterschaft. Liszt erbittet sich das Manuskript dieses „außerordentlichen Werkes, dem der Platz zwischen Bach und Beethoven gebührt“. Ein etwas starkes Lob. Zärtlich fürsorgend klingen die Briefe an den jungen Peter Cornelius; Liszt giebt ihm den Rat, sich mit aller Kraft der katholischen Kirchenmusik zu widmen. Dem Pianisten Dionys Pruckner empfiehlt er für die Zeit seines Wiener Aufenthaltes vorzüglich den näheren Verkehr mit Meister Czerny: „Von allen jetzt lebenden Komponisten, welche sich speziell mit dem Klavierspiel und Klaviersatz befaßt haben, kenne ich keinen, dessen Ansichten und Beurteilungen einen so richtigen Maßstab des Geleisteten darbieten.“ Dionys Pruckner (gegenwärtig Professor am Stuttgarter Konservatorium) hat 1857 mit schönem Erfolge in Wien konzertiert. Liszt gratuliert ihm dazu, denn „festen Fuß in Wien als Klavierspieler zu fassen, ist keine geringe Aufgabe, besonders unter den jetzigen Umständen! Wenn dies gelingt, da kann man mit bester Zuversicht sich durch ganz Europa Geltung verschaffen“. Er fügt folgende charakteristische Ratschläge bei: „Sehr zweckmäßig ist es für Sie, oftmalen aufzutreten, um sich so recht mit dem Publikum zu Hause zu fühlen. Bei der Produktion hat letzteres viel mehr auf den Künstler zu

achten, als dieser dem Publikum zu fröhnen oder gar vor demselben in Befangenheit zu geraten. Zu Hause, unser ganzes Leben durch, haben wir zu studieren, zu ersinnen, unter Arbeit heranzureifen und dem Ideal der Kunst möglichst nahe zu kommen. Wenn wir aber in den Konzertsaal treten, darf uns das Gefühl nicht verlassen, daß wir eben durch unser gewissenhaftes, ernst anhaltendes Streben etwas höher stehen als das Publikum und unseren Teil der Menschheitswürde, wie Schiller sagt, zu vertreten haben. Lassen wir uns nicht durch falsche Bescheidenheit beirren und halten wir fest an der wahrhaftigen, welche weit schwieriger auszuüben und seltener zu finden ist." Im Sommer 1851 betreibt Liszt den Geiger Reményi wegen Rücksendung einer Violin-Sonate von Brahms, welche dieser zur Drucklegung bedürfe.*) Es ist das erste und — letzte Mal, daß der Name Brahms uns aufstößt, in der ganzen zweibändigen Briefsammlung. Liszt war damals so vollauf in Wagner aufgegangen, daß er zu den stark abstechenden Schöpfungen Brahms' kein rechtes Verhältnis gewinnen konnte. Mit rühmlichem Eifer sehen wir Liszt die Herausgabe der sämtlichen Werke Mozarts betreiben, zu welcher er wahrscheinlich (beim Wiener Mozartfeste 1856) auch die erste Anregung gegeben. „Die österreichischen Musikfreunde," schreibt er an seinen Oheim Dr. Eduard Liszt, „sollen die Sachen anregen und konstituieren .... in dem Sinne, daß durch eine kritisch geläuterte, gleichförmig schön gedruckte und durch ein Komité revidierte Auflage der Mozartschen Werke

*) Diese Violin-Sonate (A-moll) existiert nicht mehr; Brahms hat sie vernichtet, obgleich ein Verleger bereits die Hand darauf legte. Erst dreißig Jahre später ist Brahms mit einer Violin-Sonate (G-dur, op. 78) vor die Öffentlichkeit getreten.

ein allgemein nutzendes, dauerndes und belebendes Monument dem herrlichen Meister gesetzt wird." Ein schönes Wort spricht Liszt über Beethoven. „Für uns Musiker," schreibt er an W. v. Lenz, „ist Beethoven gleichsam die Säule von Rauch und Feuer, welche die Israeliten durch die Wüste führte; eine Rauchsäule, um uns bei Tag zu führen, eine Feuersäule, um uns die Nacht zu erhellen, damit wir vorwärts schreiten Tag und Nacht. Seine Dunkelheit und sein Licht zeigen uns gleicherweise den Weg, den wir zu verfolgen haben; das eine wie das andere ist uns ein fortwährendes Kommando, eine unfehlbare Offenbarung."

Die Politik berührt Liszt nur in zwei Briefen. Einmal lobt er gegen Eduard Liszt die russische Politik Österreichs (1851) und sieht für das monarchische Prinzip in Europa das Heil nur in Rußland. „Deutschland wird russisch werden, und für die immense Majorität der Deutschen kann der einzige Entschluß nicht zweifelhaft sein, welchen sie ergreifen kann." Erst zweiundzwanzig Jahre später stoßen wir abermals auf eine politische Kundgebung, der man wohl ebensowenig zustimmen wird, wie der ersten. Liszt schreibt: „Napoleon III. ist todt! Eine große Seele, eine alles umfassende Intelligenz, ein sanfter und edler Charakter — und eine unselige Bestimmung! Es ist ein gebundener und geknebelter Cäsar, aber doch noch ein naher Verwandter des göttlichen Cäsar, welcher die ideale Verkörperung der irdischen Macht gewesen ist. Ich glaube auch noch, daß die Regierung Napoleons die den Bedürfnissen und Fortschritten unserer Zeit entsprechendste gewesen ist. Einst, am Tage der Gerechtigkeit, wird Frankreich den Sarg Napoleons III. abholen und ruhmvoll neben jenen Napoleons I. stellen."

Die Briefe an Eduard Liszt sind die wärmsten,

herzlichsten, um nicht zu sagen die einzigen ganz voll aus dem Herzen strömenden in der Sammlung. Eduard war der Onkel Liszts (das ist der jüngere Stiefbruder seines Vaters), ein hochbedeutender Mann, der als General-Prokurator am 8. Februar 1879 in Wien starb. Liszt liebte ihn zärtlich und übertrug auf ihn 1867 den erblichen Ritterstand, von dem er selbst niemals Gebrauch gemacht hat. Von edelstem Gehalt sind die Ratschläge, die er Eduard in Bezug auf dessen Beamtenlaufbahn giebt: „Bleibe dir selbst treu! Treu dem Besten, Edelsten, Gerechtesten und Reinsten, was du in deinem Herzen fühlst! Bekümmere dich nicht darum, irgend etwas (quelque chose) zu werden, aber arbeite emsig und ausdauernd, um einer (quelqu'un) zu sein. Nachdem dir die schwierige Aufgabe geworden, über Schuld und Unschuld der Menschen zu richten, prüfe Herz und Nieren, damit du nicht einst selbst schuldbehaftet erscheinst vor dem Tribunal des jüngsten Gerichts."

Von seinen eigenen Werken spricht Liszt stets mit vornehmer und anmutiger Bescheidenheit, dabei aber mit vollem Vertrauen auf sein echtes, redlich zusammengefaßtes Talent und auf dessen spätere Anerkennung. Seine Orchesterwerke und Kirchen-Kompositionen haben bekanntlich viel Tadel erfahren, und Liszt war nicht unempfindlich gegen die Stiche der Kritik. Aber die Seufzer, welche sie ihm auspreßten, klingen doch immer ruhig, mit ironischer Sanftmut aus. Nichts von der hochmütigen Verachtung oder den wütenden Hieben, womit Hebbel oder R. Wagner jeden nicht blindlings Zustimmenden bedenken. Wie dankbar er jedes anerkennende Wort aus gegnerischem Lager aufnahm, bezeugen zwei seiner Briefe an den Schreiber dieser Zeilen über das Buch „Les Bohémiens“ und Liszts Erscheinen beim Wiener

Mozartfest. Im Jahre 1858 schreibt Liszt nach Leipzig, daß eine Aufführung von seinen „Undingen" ihm dort unzeitig erscheine und er darauf gefaßt sei, die Sachen lieber in Vergessenheit geraten zu lassen, als seine Freunde damit zu belästigen. Auch an Herbeck schreibt er (1858), es scheine ihm geratener, mit dem „Prometheus" noch zu warten. „Ich habe keineswegs Eile, in das Publikum zu dringen, und kann ganz ruhig das Gefasel über meine verfehlte Kompositionssucht sich weiter ergehen lassen. Nur insofern ich Dauerndes zu leisten vermag, darf ich darauf einigen bescheidenen Wert legen. Dies kann und wird immer die Zeit entscheiden. Vorläufig möchte ich aber keinem meiner Freunde die Unannehmlichkeiten aufbürden, welche die Aufführung meiner Werke, bei den allerwärts sich breitmachenden Voraussetzungen und Vorurteilen dagegen, mit sich führen." Dieselbe Melodie, nur noch weicher, rührender, klingt 24 Jahre später aus Liszts Brief an Saint-Saëns, dem er den Mephisto-Walzer zuschickt: „Niemand fühlt mehr als ich das Mißverhältnis zwischen dem guten Willen und dem erreichten Resultat in meinen Kompositionen. Trotzdem fahre ich fort, zu schreiben — nicht ohne Anstrengung — aus innerem Bedürfnis und alter Gewohnheit. Hohes anzustreben ist nicht verboten, die Erreichung des Zieles bleibt immer ein Fragezeichen."

Mit den Jahren wächst sein Fleiß, oft ins Unendliche. „Im Notenschreiben", meldet er dem Onkel Eduard im November 1878, „bin ich gräßlich fleißig seit Mitte September. Ich sitze und wandle darin wie ein Besessener!" Und, fragen wir, welcher materielle Gewinn ist ihm für seine beispiellose Thätigkeit als Virtuose, Schriftsteller, Lehrer und Dirigent geblieben? Liszt hat nicht viel mehr hinterlassen,

als die silbernen Lorbeerkränze, die juwelenbesetzten Taktierstäbe und goldenen Tabatièren, die wir in der letzten Wiener Musikausstellung bewundert haben. Seine Uneigennützigkeit und sein Edelmut gehören zu Liszts schönsten Eigenschaften. Bekannt ist sein Brief an das Bonner Beethoven-Komité, worin er, damit endlich das Monument des großen Tondichters zustande komme, den ganzen Rest der noch ungedeckten Summe — ein kleines Vermögen! — aus Eigenem beisteuert. Und an der Neige seines Lebens schreibt er an Marie Lipsius: „Seit Ende 1847 habe ich keinen Heller mit Klavierspielen, Unterrichten und Dirigieren verdient; alles dieses kostet mir vielmehr Zeit und Geld." Sein letzter Brief ist vom 3. Juli 1886 an die Pianistin Sophie Menter gerichtet, der er ein Rendezvous in Bayreuth giebt „zwischen dem 28. Juli und 7. August." Es war Liszt nicht beschieden, diesen Endtermin einzuhalten; am 31. Juli schloß er in Bayreuth für immer die Augen.

So bringt uns denn die Lisztsche Briefsammlung viel des Interessanten und Anziehenden. Dennoch ist sie nicht bloß quantitativ unvollständig — es fehlen die Briefe an Berlioz, Wagner, Tausig u. a. — sie ist es noch weit mehr und empfindlicher in qualitativer Hinsicht. Von den folgenreichsten, seelisch eingreifendsten Erlebnissen Liszts erfahren wir nichts. Wo sind die Briefe an seine vieljährige geistvolle Lebensgefährtin Gräfin d'Agoult und an seine intimste Freundin Fürstin Wittgenstein? Warum berührt Liszt mit keiner Silbe seinen Übertritt in den geistlichen Stand oder die Trennung seiner Tochter Cosima von seinem Liebling Bülow und ihre Verheiratung mit Richard Wagner? Über diese Herzenssachen und Seelenkämpfe existieren ohne Zweifel briefliche Äußerungen Liszts, aus denen wir erst

eine vollständige Kenntnis des Menschen gewinnen würden. Alle vorliegenden Briefe drehen sich nur um musikalische Angelegenheiten, und größtenteils um solche, die für uns ihr Interesse verloren, zumeist auch nur für die Korrespondenten ein Interesse gehabt haben. Die bemerkenswerteren Aussprüche Liszts über Musik und Musiker, sowie über sich selbst habe ich ziemlich vollständig herausgehoben; was übrig bleibt, gehört fast nur der musikalischen Geschäftspraxis: Vorbereitung für Musikfeste, angenommene oder abgelehnte Einladungen zum Dirigieren oder Spielen, Weisungen an Dirigenten, Verleger, Kopisten, Klaviermacher, Redakteure von Musikzeitungen. Unter letzteren figuriert auffallend häufig Franz Brendel in Leipzig, dessen Musikzeitschrift Liszt liebevoll überwacht und mit Rat und That unausgesetzt unterstützt. Der fleißigen und verdienstvollen Arbeit der Frau La Mara gebührt alle Anerkennung. Dennoch kann ich nach der langwierigen Durcharbeitung dieser 659 Briefe den Gedanken nicht unterdrücken, daß ein kräftiges Durchsieben derselben auf den Umfang eines Bandes die Zahl und Dankbarkeit der Leser erheblich vermehrt und die Pietät für Liszt nicht um ein Haar vermindert haben würde.



Wilhelm Gronau's Buchdruckerei, Berlin W.-Schöneberg.

In den bisher erschienenen XXI Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Versendung:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

*Löher, Franz v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

*Osenbrüggen, E., Die Schweizer Daheim und in der Fremde.

*Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

*Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

*Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Abteilung II

*Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

*Bodenstedt, Fr. v., Shakespeares Frauencharaktere.

*Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

*Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

*Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

*Hoyns, Georg, Die alte Welt.

*Richter, H. M., Geistesströmungen.

Abteilung III

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Tiere.

*Goldbaum W., Entlegene Culturen.

*Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

*Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Abteilung IV

*Dingelstedt, Franz, Litterarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Tierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

*Lenz, Oscar, Skizzen aus Westafrika.

*Strodtmann, Ad., Lessing. Ein Lebensbild.

*Vogel, H. W., Lichtbilder nach der Natur.

*Woltmann, Alfred, Aus vier Jahrhunderten niederländisch - deutscher Kunstgeschichte.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper“ II. Teil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

*Werner, Reinhold, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

*Lauser, W., Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

*Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

*Schmidt, Max, Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

*Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

*Kreyssig, Friedrich, Litterarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

*Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Neményi.

Abteilung VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper“ III. Teil.)

*Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

*Gottschall, Rud. v., Litterarische Totenklänge u. Lebensfragen.

Abteilung X

*Preyer, W., Aus Natur- u. Menschenleben.

*Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

*Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen.

Abteilung XI

*Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahr. 1859—1885.

*Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

*Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

*Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

*Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.

*Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper“ IV. Teil.)

Abteilung XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von. Erinnerungen.

*Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

*Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band.

Abteilung XIV

*Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

*Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

*Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

*Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper" V. Teil.)

*Bodenstedt, Fr. v., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.

*Hellwald, Fr. von, Die Welt der Slawen.

*Spielhagen, Fr., Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.

Brugsch, H., Steininschrift und Bibelwort.

Meyer, M. Wilh., Mussestunden eines Naturfreundes.

Sterne, Carus, Natur und Kunst.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers.

Henne am Rhyn, O., Die Frau in der Kultur-Geschichte.

Gottschall, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Litteratur.

Falke, Jacob v., Geschichte des Geschmacks.

Abteilung XVIII

Werner, Reinhold, Auf fernen Meeren und Daheim.

Ullrich, Titus, Reisestudien.

Jähns, Max, Über Krieg, Frieden und Kultur.

Diercks, G., Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.

Brugsch, H., Mein Leben und mein Wandern.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. II. Band.

Fitzner, Rud., Die Regentschaft Tunis.

Abteilung XXI

Falke, Jacob von, Aus alter und neuer Zeit.

Frenzel, Karl, Rokoko, Büsten und Bilder.

Ehrlich, H., Modernes Musikleben.

Wegener, Georg, Herbsttage in Andalusien.

Abteilung XXII

Hanslick, Ed., Fünf Jahre Musik. (Der „Modernen Oper" VII. Teil.)

Dove, Karl, Südwest-Afrika.

Herrmann, E., Das Geheimnis der Macht.

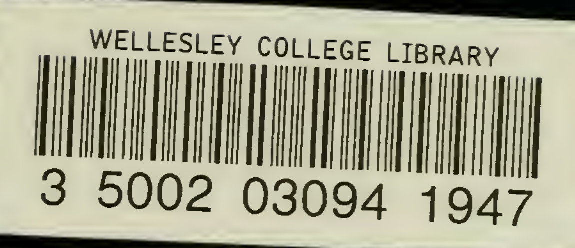
Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—8 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Wahl

10 Bände	anstatt	60— 80 M.	jetzt 35 M.	kosten.
15 „	„	90—120 „	„ 50 „	„
20 „	„	120—160 „	„ 65 „	„
25 „	„	150—200 „	„ 80 „	„
30 Bände	anstatt	180—240 M.	jetzt 95 M.	kosten.
35 „	„	210—280 „	„ 110 „	„
40 „	„	240—320 „	„ 125 „	„

Date Due

4058646	(5 of 9)		



ML 60 .H21 7
Hanslick, Eduard, 1825-1904.
Die moderne Oper

